

فنسنت ب. لستش

النقد الأدبي الأخرى

من الثلاثينيات إلى الثمانينيات

المجلس
الأعلى
للثقافة



المشروع القومي للترجمة



ترجمة: محمد يحيى - مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد

وع القومي للترجمة

النقد الأدبي الأمريكي

من الثلاثينيات إلى الثمانينيات

تأليف

فنسنت ب. ليتش

ترجمة

محمد يحيى

مراجعة وتقديم

ماهر شفيق فريد



هذه ترجمة كاملة للكتاب

**American Literary Criticism
from the Thirties to the Eighties
by
Vincent B. Leitch
Columbia University Press
New York
1988**

المحتويات

9	مقدمة المراجع
15	مقدمة المؤلف
21 - 43	الفصل الأول: النقد الماركسي في الثلاثينيات
21	الكساد العظيم
22	الاشتراكية والشيوعية في أمريكا
25	الفلسفة الماركسية وعلم الجمال
28	مشروع ماركسي أمريكي رائد
30	سيرة ماركسية نموذجية
37	مدرسة فرانكفورت في أمريكا خلال الثلاثينيات
40	السياسة الثقافية: "النقد الجديد" في مواجهة الماركسية
45 - 78	الفصل الثاني: النقد الجديد
45	نشوء ونمو مدرسة النقد الجديد
47	مبادئ علم الشعر الشكلي
49	البروتوكولات الشكلية والقراءة المدققة
56	المهام التعليمية
60	داخل وخارج النقد الجديد: حالة نموذجية
65	شكلية النقد الجديد : دفاع لاحق
72	[شكلية النقد الجديد. في شرق أوروبا وأمريكا
79 - 98	الفصل الثالث: مدرسة شيكاغو
79	الأسس التعليمية ونشأة النظرية
82	علم الشعر الأرسطي الجديد
86	المنهج النقدي
89	الخط التعددي
94	عن علاقات وتأثير مدرسة شيكاغو

99 - 131	الفصل الرابع: مثقفو نيويورك
99	تكوين المدرسة
101	السياسة الماركسية وما وراها
104	مشروع النقد الثقافي
109	ملحق التحليل النفسي
115	التركيز على الأدب الحديث
120	نظريات الأدب الأمريكي
126	عن تأسيس النقد والأدب
133 - 163	الفصل الخامس: نقد الأسطورة
133	منظورات عن الأسطورة في العصر الحديث
138	أنواع من علم الشعر الأسطوري
145	عن التخمين والتدليس والدهشة
153	نظمة نقد الأسطورة
160	نقد الأسطورة وتأسيس الدراسات الأدبية
165 - 196	الفصل السادس: النقد الظاهراتي والوجودي
165	من عصر الذرة إلى عصر الفضاء
168	الفلسفة الأوروبية في أمريكا
171	النقد الظاهراتي بأسلوب جنيف
175	لنقد الظاهراتي متعدداً
181	من الظاهراتية الوجودية إلى الوجودية المسيحية
187	النقد الوجودي اليوتوبي
191	الفلسفة الأوروبية في أمريكا: الموجة الأولى والثانية
197 - 223	الفصل السابع: علم التأويل
197	حقبة فيتنام
202	ثورة هايدجر التأويلية

203	علم التأويل القديم والجديد
211	علم التأويل التدميري
217	علم التأويل بعد التفكيكية
225 - 249	الفصل الثامن : نقد استجابة القارئ
225	حقبة القارئ
228	القراءة : من الظاهراتية إلى ما بعد البنيوية
232	التحليل النفسي للقراء
236	موضوع التعليم
239	القراءة كمقاومة : النسوية والماركسية
243	نظرية الاستقبال الألمانية في أمريكا
246	عن الحدود والتغيرات
251 - 277	الفصل التاسع : البنيوية والسيميوطيقا الأدبية
251	السلف والخلف
255	لغويات وسيميوطيقا الخطاب الشعري
259	علم القص : من الجمالية إلى البلاغة إلى الخطاب
264	تقاليد وشفرات الكتابة
270	علم السيميوطيقا
279 - 315	الفصل العاشر: النقد التفكيكي
279	بروز وتشكل النقد التفكيكي
282	نظريات اللغة بعد البنيوية
287	ما وراء الظاهراتية
293	القراءة المزدوجة وإساعة القراءة والفهم الخاطئ
299	التحليل النفسي وما بعد البنيوية والتفكيكية
306	التفكيكية والنسوية
311	استجواب النقد التفكيكي

317 - 347	الفصل الحادي عشر: النقد النسوي
317	النقد النسوي وحركة النساء
321	التركيز على أدب النساء
325	النظرية النقدية وعلم الشعر والبلاغة
330	نظرية التحليل النفسي الفرنسية : الكتابة النسائية
334	تأسيس دراسات النساء
343 - 374	الفصل الثاني عشر: جماعات السود
343	حركة تحرير لسود في عصر الفضاء
345	علم الجمال الأسود
352	النظرية والممارسة النقدية
360	النقد النسوي الأسود
367	الدراسات العرقية في الجامعة
375 - 374	الفصل الثالث عشر: النقد اليساري من الستينيات إلى الثمانينيات
375	ميراث اليسار الجديد والحركة
380	الهجوم على مؤسسة الدراسات الأدبية
388	الماركسية الأوروبية الجديدة والنظرية الجدلية
391	سياسات "النظرية"
399	النقد التفكيكي اليساري
402	النقد الثقافي مابعد الماركسي
407	"الدراسات الثقافية" في الجامعة
412	النقد اليساري في عصر الفضاء
415	خاتمة : ظروف التاريخ
417	هوامش

مقدمة المراجع

على امتداد ثلاثة عشر فصلاً، يُوَظَرها تصدير وخاتمة، يقدم جيفرى ليتش فى هذا الكتاب لوحة بانورامية لمسيرة النقد الأمريكى الحديث عبر خمسة عقود من الزمان كاشفاً عن التعددية الثقافية والأيدولوجية التى تميل بهذا النقد من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، من المحافظة السياسية لآلن تيت وغيره من "الزراعيين" إلى الراديكالية الثورية لأميرى بركة (لوروا جونز سابقاً)، من الصوت الذكورى المهيمن على إلبوت (الأمريكى المولد والنشأة) إلى الأصوات الأنثوية التى اكتسبت مواقع متزايدة الأهمية فى الجامعات ومراكز البحث الأكاديمى والصحافة ووسائل الإعلام، من الشكلية الصارمة لى دعاة النقد الجديد إلى الالتزام اليسارى عند فردريك جيمسون وستفن جرينبلات وغيرهما، من نقد الأسطورة إلى نقد استجابة القارئ، من الظاهراتية والوجودية إلى البنيوية وعلم العلامات، من الهرمنيوطيقا إلى التفكيك، من مدرسة شيكاغو الأرسطية الجديدة إلى مثقفى نيويورك الليبراليين، مع لمسة يسارية، مثل لايونل ترانج وإدموند ولسون. وينتهى الكتاب بخاتمة وجيزة تحمل عنوان "ظروف التاريخ ؛ حيث إن ليتش لا يغفل لحظة واحدة عن موقع النقد الأدبى من إطاره الحضارى ولحظته التاريخية (انظر مثلاً مطلع فصله السادس عن النقد الظاهراتى والوجودى، وكذلك ربطه نشأة الهرمنيوطيقا بحقبة حرب فيتنام فى منتصف الستينيات فى مطلع الفصل السابع).

كذلك يمتاز الكتاب بربطه الوثيق بين حركة النقد الأمريكى وحركة الأفكار على ظهر القارة الأوربية ؛ إذ لا سبيل لفهم التفكيك، مثلاً، دون فهم لأسلافه من الألمان: نتشه وفرويد وهيدجر. ولا سبيل لفهم النقد الأمريكى اليسارى دون رجوع إلى ماركس ولينين وأدبيات الماركسية بكل ظلالها منذ القرن الماضى. من هنا كان وصفى للكتاب بالبانورامية، مع عمقه الرأسى غير المنكور، وقدرته على الإحاطة بموضوعه إحاطة شاملة النظرة متكاملة الأركان.

يتناول ليتش فى الفصل الأول من كتابه النقد الماركسى فى الثلاثينيات مبرزاً الافتراضات الماركسية الكامنة تحت نقد جرانفيل هيكس وف. كالفرتون وأضرابهما: أسبقية المادة على العقل، الأسس الاقتصادية للأفعال والمؤسسات الاجتماعية، نظرية الصراع الطبقي، إنتاج القيمة الاجتماعية من خلال العمل، فرض الرأسمالية للطابع السلعى على العلاقات البشرية وما ينجم عن ذلك من اغتراب (تشيؤ)، نظرية الثورة البروليتارية، إقامة المجتمع اللاتبقى فى نهاية المطاف؛ وكلها اتجاهات نقدية واكبت إبداع أوبتون سنكلر وجون دوس باسوس وغيرهما من أدباء اليسار.

أما الفصل الثاني فيتناول "النقد الجديد" الذي ربما كان - في تقدير كاتب هذه الكلمات - أعظم إضافة للنقد الأمريكي في هذا القرن. نبع هذا النقد من كتب إليوت ورتشاردز الأولى "الغابة المقدسة" و"أصول النقد الأدبي" و"النقد التطبيقي"، ثم واصله في أمريكا رجال من طراز جون كرو رانسوم وكليانث بروكس وآلن تيت وروبرت بن وارن و ر. بلا كمر وأيفور ونترز وكنيث بيرك مع الإقرار بأن هذين الأخيرين سلكا، فيما بعد، دروباً مغايرة. ويؤخذ على ليتش هنا أنه يغفل ذكر الدور الذي لعبته الشاعرة الأمريكية لورا رايدنج، وذلك حين نشرت مع الشاعر الإنجليزي روبرت جريفز في ١٩٢٧ رسالة عنوانها "دراسة مسحية للشعر الحديث" وهي دفاع مسهب عن بعض الشعر الذي ظهر بعد عام ١٩١٨ (إليوت، كمنجز، إلخ . .). حلل جريفز ورايدنج إحدى سوناتات شكسبير - سوناتة ١٢٩ - تحليلاً لفظياً دقيقاً، كان - فيما يرويه أ.أ. رتشاردز - هو النموذج الذي احتذاه وليم إمبسون في كتابه "سبعة أنماط من الإبهام" (١٩٣٠) كما احتذاه النقاد الأمريكيون الجدد (انظر جورج واطسون، نقاد الأدب، كتب بليكان ١٩٦٨، ص ٢٠٢).

وفي الفصل الثالث يتحدث ليتش عن مدرسة شيكاغو التي برزت في مطلع الخمسينيات، وكان رائدها هو الناقد رس. كرين. كانت هذه المدرسة ارتداداً إلى بويطيقا أرسطو في مواجهة "النقد الجديد" الذي لا يخفى - رغم جهرة أ. هيوم وإليوت بضرب من الكلاسيكية الجديدة - اشتماله على نغمات رومانطيقية تحتية (انظر مثلاً الأثر العميق لكولردج في رتشاردز). وقد عنيت بفن الرواية وأشكال القص النثري في مواجهة انكباب "النقاد الجدد" على النصوص الشعرية - خاصة نصوص الشعراء الميتافيزيقيين والشعراء المحدثين - وإيثارهم فن الغناء والدراما على فن الحكى.

أما الفصل الرابع "مثقفو نيويورك" فيتحدث عن لا يونل ترلنج، وإدموند ولسون، وفر. ماثيسين، وفيليب راف، وإرفنج هاو، ورتشارد تشيز، وكلهم رجال مؤمنون بالموروث الغربي الهيوماني، داعون إلى حرية الفكر وحوار الأذهان، يرجع بعضهم إلى أصول يهودية كوزموبوليتانية النظرة. وربما أمكن أن نضيف إليهم الناقدة سوزان سونتاج - تلك التي وصفها جوناثان ميللر يوماً بأنها "فيما يحتمل، أذكى امرأة في أمريكا" - صاحبة "ضد التفسير" وأساليب الإدارة الراديكالية و"المرض استعارة" وغيرها من الأعمال.

ينتقل ليتش بعد ذلك إلى "نقد الأسطورة" الذي يدين بالكثير لمود بودكين، ومن وراها - بطبيعة الحال - عالم النفس السويسري كارل جوستاف يونج، وكذلك الناقد الكندي الكبير نورثروب فراي. أثر البعد الأسطوري في نقد رجال من طراز فرانسيس فرجسون (صاحب "فكرة المسرح") ولزلى فيدلر وفيليب ويلرايت. ومرة أخرى نجد التوجه النقدي يسير مع التوجه الإبداعي جنباً إلى جنب: فإلى جانب هؤلاء النقاد

انتشر استخدام الأسطورة - إغريقية وغيرها - فى أعمال معاصريهم من الروائيين والشعراء والكتاب المسرحيين مثل جويس وإليوت وباوند وبييتس وجريفز وأونيل. واقترن أثر يونج، بطبيعة الحال، بأثر فرويد فى حديثه عن مركب أوديب ومركب إكثرا وغير ذلك من ينابيع الأسطورة.

وفى فصله السادس "النقد الظاهراتى والوجودى" يتوقف ليتش، بعد أرضية فكرية خصبة، عند جيفرى هارتمان وسوزان سونتاج وإيهاب حسن كاشفاً عن بنية الأفكار التحتية التى ترفد كلاً من المدرستين: الظاهراتيون - أتباع هوسرل - يركزون اهتمامهم على الوعي (والوعي دائماً وعى بشئ ما، كما يقول الشعار الظاهراتى المشهور) وينتقدون كلاً من التجريبية والعقلانية، معطين من شأن الوصف والحدس على شأن التأمل. والوجوديون - أتباع هيدجر وياسبرز وسارتر - يوجهون الاهتمام إلى الخبرة الحوية المعيشة، كما تتجلى فى العمل الفنى، ويرون فيه كشفاً عن واقع إنسانى تحده من ناحية أسئلة الوجود الأنطولوجية القصوى، ومن ناحية أخرى اللحظة التاريخية الزمانية المتعينة. هكذا رأى سارتر: بودلير ومالارميه وجينيه، بتحليل نفسى وجودى ومنهج ظاهراتى ورؤية ماركسية، وكان لهذا كله - مع تفاوت فى الدرجة - صده فى النقد الأمريكى.

فإذا كان الفصل السابع انتقل بنا المؤلف إلى مبحث صعب هو "علم التأويل" (الهرمنيوطيقا) الذى يضرب بجذوره فى تفاسير الكتاب المقدس ورسائل المتصوفة وكافة أشكال الخطاب. وعند ليتش أن أكثر الإسهامات الأوربية أهمية فى هذا الميدان هو كتاب هيدجر العمدة "الوجود والزمان" (١٩٢٧) ومنه خرج أ.د. هيرش ورتشارد بامر ووليم سبانوس، ثم تطور علم التأويل - تحت تأثير ما بعد البنيوية الفرنسية - إلى مرحلة ما بعد تأويلية، وارتطم التأويل بالتفكيك فانقذت من صدامهما شرارات مازالت متقدة حتى يومنا هذا.

وفى الفصل الثامن "نقد استجابة القارئ" تنتقل بؤرة الاهتمام من العمل الفنى إلى المتلقى: كان العمل الفنى عند بروكس وويمزات والنقاد الجدد بعامة كائناً مصمماً قائماً برأسه، أيقونة لفظية ترنو إليها الأبصار وتشرب الأعناق ولا تكاد الأيدي تجرؤ على لمسها؛ إناء محكم الصنع أو جرة إغريقية ثابتة فى قلب التغير؛ نظام محكم فى مواجهة العماء. أما فى أيامنا هذه فقد برز القارئ إلى المقدمة، وأصبح هو الذى يضيف على العمل معناه بحيث تتعدد صور العمل الواحد بتعدد قارئيه، بل بتعدد اللحظات الفكرية والنفسية لدى القارئ الواحد فى ظروف وأوقات مختلفة.

ونقد استجابة القارئ نابع - فى نهاية المطاف - من النقد البلاغى، يضرب بجذوره فى حديث أرسطو عن الأثر التطهيرى للفن الدرامى، وفى حديث كولردج عن الخيال الصاهر المشكّل، وفى تجارب رتشاردز على استجابات طلابه بـ 'معة كمبردج

لنصوص شعرية مجهولة المؤلف، وفي كتابات كنيث بيرك عن فلسفة الشكل الأدبي، وأجرومية الدوافع، واللغة من حيث هي فعل رمزي (انظر روبرت كون ديفيز ورونالد شليفير (محررين) النقد الأدبي المعاصر، لونغمان: نيويورك ولندن، الطبعة الثالثة ١٩٩٤، ص ١٥٧-١٥٨).

يحدثنا ليتش بعد ذلك عن البنيوية وعلم العلامات (السيموطيقا) مركزاً، كما هو طبيعي، على سوسير وياكوبسن ومن تلوهما. ثم يتحدث عن التفكير كما مارسه بريدا وبول دي مان وج. هيليس ميللر وجيفري هارتمان وهارولد بلوم وجاياتري سبيفاك. ومن التفكير ينتقل إلى النقد النسوي الذي يرمى إلى إعادة قراءة التراث بعين جديدة - تنقل الصوت النسائي من الهامش إلى المركز، وتؤكد تميز الخبرة الأنثوية وغناها وسعي الرجل - لمصالح أيديولوجية - إلى إخفات صوتها، مما يمنح الحركة بعداً سياسياً غير منكور. وقريب من هذا حديث المؤلف في فصله الثاني عشر عن جماليات السود وسعيهم إلى إبراز المساهمة الأقرو-أمريكية في صنع التراث النقدي والإبداعي للقارة الأمريكية.

وكما بدأ الكتاب بفصل عن النقد الماركسي في الثلاثينيات ينتهي بفصل عن النقد اليساري من الستينيات إلى الثمانينيات. هكذا تكتمل الدائرة، ونعود من حيث بدأنا، ولكن بعد أن اتسعت رؤيتنا وعمقت بفضل مراحل الطريق التي قطعناها. سيخرج قارئ هذا الكتاب - الذي وقع عليه اختيار الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة للصدور في إطار المشروع القومي للترجمة، ونقله إلى العربية الدكتور محمد يحيى أستاذ مساعد الأدب الإنجليزي بآداب القاهرة بدقة وأمانة واقتدار - وقد ازداد فهماً للمشهد النقدي المعاصر، وغدا قادراً على رؤية الجديد في منظوره التاريخي، وتيقن من وثاقة الصلة بين النقد الأدبي وسائر أنساق المعرفة الإنسانية من علوم النفس والاجتماع والتاريخ والأنثروبولوجيا والفلسفة واللغويات.

ومن فضائل كتاب ليتش هذا أنه يربط بين الظواهر المتباعدة زماناً أو مكاناً أو لغة ويكشف عن التوازيات القائمة بينها، دون غفلة عن أوجه الاختلاف. أنظر مثلاً إلى مقارنته الكاشفة (في الفصل الثاني) بين النقد الأنجلو-أمريكي الجديد والشكلانية الروسية. كان النقد الجديد ينظر إلى العمل الفني على أنه بناء لغوي، نظام من العلاقات الداخلية بين أجزاء، ترتيب معين للكلمات على الصفحة. إنه كائن مقفل على ذاته، مستقل عن كافة الاعتبارات الخارجية، ليس تعبيراً عن ذاتية مؤلفه ولا عن ظروف مجتمعه، يكون ولا يعنى. وبالمثل كانت الشكلانية - وهي حركة أدبية قصيرة العمر ظهرت في روسيا حوالى عام ١٩١٧ - تركز على الشكل والأسلوب والتقنية في الفن مستبعدة سائر الاعتبارات، كأوجهه الاجتماعية أو السياسية أو الفلسفية. كان النقاد الشكلانيون، مثل فيكتور شكوفسكى، يصنفون العمل الفني ويقومونه على أساس

وسائله الشكلية وحدها. والمبدأ الرئيسى عندهم هو أن لغة الأدب تختلف عن اللغة العادية، وأن مهمة الناقد هي تعريف هذه "الأدبية". إن لغة الأدب "تصنّف" باستمرار خصائص اللغة ذاتها وتؤخر أو تقلل من الأوجه الإشارية للغة. وفي هذه النظرة العامة إلى الأدب لم يكن الشكلاونيون بعيدين عن النقد الجدد الأمريكيين، عدا أنهم كانوا أكثر تركيزاً على إرهاف مناهج الناقد في مناقشة المسائل التقنية كالبحر والقافية وبناء الحبكة. وقد استخدم هؤلاء النقاد الشكلاونيون اكتشافات علماء اللغة ومصطلحاتهم للمساعدة على تحديد الوسائل الفنية التي تجعل لغة الأدب "تحيد" عن المعيار (أنظر مارتن جراي، معجم المصطلحات الأدبية، لونغمان، مطبعة يورك، الطبعة الثالثة ١٩٨٦، ص ٩٠). ويبرز ليتش المشابه بين هذه المفهومات ومفهومات النقد الجديد على نحو يضئ كلا المدرستين.

لا يعنى ما سبق أن كتاب ليتش قد وعى كل شئ أو خلا من قصور. من الممكن أن نأخذ عليه مثلاً تجاهله لنقاد مهمين أو مناطق ذات دلالة من البحث النقدي: إنه لا يتحدث عن "نقد الورشة" أو الآراء النقدية لنقاد يمارسون الفن الذى ينقدونه مثل إزرا باوند، ولا عن النقد السيكلوجى للروائي والشاعر الأمريكى كونراد إيكن وهو مفعم بالنغمات الفرويدية التحتية، ولا عن فلاسفة الفن ممن دخلت أفكارهم ممارسات النقد مثل سوزان لانجر، ولا عن اتجاه النقد الأخلاقى عند الناقد الكبير أيفور ووترز الذى كان أستاذاً بجامعة ستانفورد. هذه كلها فجوات لا شك فيها، ومن أجل ملئها يتعين على القارئ الرجوع إلى مراجع أخرى ومؤلفين آخرين.

ولا ريب فى أن الكتاب - على خلوه نسبياً من المصطلحات التقنية - صعب يستأدى القارئ جهداً، وليس بالذى يُقرأ فى الفراش أو فى قطار أو مترو الأنفاق. ذلك أنه يفترض فى قارئه خلفية فلسفية وإطلاعاً على أهم المفكرين البذريين لهذا القرن والقرن الماضى: ماركس وفرويد ومنتشه وفريزر وهيدجر وسارتر وغيرهم. وفى هذا الصدد قد يكون من المفيد أن يرجع القارئ المبتدئ إلى ما ترجم إلى العربية من أعمال هؤلاء المفكرين وما كتب عنهم، فضلاً عن مؤلفات ومترجمات جابر عصفور ومحمد عنانى وهدى وصفى وسيزا قاسم وسامية محرز وقدوى ملطى دوجلاس وغيرهم ممن تطرقوا لهذه المباحث شرحاً أو عرضاً أو نقداً. وفى مجلتى "فصول" و"آلف" وغيرهما من الدوريات مقالات كثيرة قيمة من شأنها أن تساعد القارئ الجاد على فهم ما يقوله ليتش فى هذا الكتاب.

والانطباع الذى يخرج به القارئ - بعد فراغه من هذه الصفحات الستمائة - هو أن النقد الأدبى الأمريكى قد شب عن الطوق منذ زمن طويل، واستقل عن أصوله البريطانية، وغدا من علامات الفكر النقدي التى لا غنى عنها لأحد عن الإلمام بها، ولو بنظرة الطائر الخاطفة. من الخرافات الشائعة فى الأوساط الأكاديمية (وما زالت هذه

الخرافات قائمة حتى اليوم) أن الكتابات الأمريكية "سطحية" بالمقارنة بـ "العمق" البريطاني. وهذا هراء. فما من قارئ للنقد الأمريكي في أعلى تجلياته - عند بروكس وبيرك وبلاكمر وونتريز - يشك في أنه يقف على قدم المساواة مع أعلى تجليات النقد البريطاني - رتشاردز وإمبسون وليفيز وكرمود - وربما تفوق عليه في أمور، ودنا عنه في أمور أخرى.

كذلك سيخرج القارئ بانطباع مؤداه أن قرننا العشرين - هذا الذي توشك شمسُه على الأفول - كان قرناً نقدياً من أعلى طراز، بل ربما كان - على كلا شاطئ الأطلنطي - قرناً للنقد أكثر منه قرناً للإبداع، إذا استثنينا فترة المد الحداثي العظيم في العشرينيات، فترة "يوليسيز" جويس وأرض إليوت الخراب و"موبلي" باوند وروايات لورنس. وقد عنّ شئ قريب من هذا لإليوت - وبه أختتم هذا التقديم الوجيز - إذ قال في محاضرة ألقاها بجامعة مينسوتا عام ١٩٥٦، نشرت تحت عنوان "حدود النقد": "لقد كانت هذه السنوات الثلاثون الأخيرة، فيما أظن، فترة لامعة في النقد الأدبي في كل من بريطانيا وأمريكا. بل إنها قد تلوح، عند النظر إلى الوراء، ألمع مما ينبغي. من يدري؟" أجل، من يدري؟

ماهر شفيق فريد

الدقي، ديسمبر ١٩٩٩

مقدمة

بدأت أقسام دراسة الأدب في الظهور في الجامعات الأمريكية الكبرى خلال الثمانينيات من القرن التاسع عشر. وفي غضون جيل كانت الصراعات قد استعرت بين دعاة الجمال الأدبي النخبوي ومن يدعون إلى وجهة نظر شعبية إلى حد ما تركز على الأسس الاجتماعية لفن الشعر. وفي الثلاثينيات من القرن الحالى مثل الحوار التصادمى بين النقاد الجدد المحافظون ومنظرو الأدب الماركسيين أحد الأشكال القوية لذلك الصراع الذى أفصح عن نفسه فى أشكال أخرى نشطة إلى الثمانينيات كما يتجلى مثلاً فى الصراع خلال ذلك العقد بين التفكيكيين من مدرسة بيل ودعاة الدراسات الثقافية اليساريين. وأظهر النقد الأدبى الأمريكى بين الثلاثينيات والثمانينيات صراعات مستمرة بين مدارس «شكلىة» شتى للنقد تركز جهودها لأفكار لغوية وأونتولوجية ومعرفية وبين حركات «ثقافية» معينة تلتزم بأساليب التفكير الاجتماعية والنفسية والسياسية. وعلى جانب من ذلك الخط الفارق وقف النقد الجديد ومدرسة شيكاغو والنقد الظاهراتى وعلم التأويل والبنوية والتفكيكية بينما وقف على الجانب الآخر النقد الماركسى ومثقفو نيويورك ونقد الأسطورة والنقد الوجودى ونقد استجابة القارئ والنقد النسوى وحركة جماليات السود. وفى أسوأ حالاتهما أظهر هذان الجناحان المتنافسان للنقد الأدبى الأكاديمى اضطرابات عظيمة فى القراءة: إذ نحا جانب إلى استبعاد القارئ وتضخيم النص بينما نحا الآخر إلى رفع مكانة القارئ عالياً والهيمنة على النص. ونظر جانب إلى النص باعتباره مصنوعاً جمالياً إعجازياً شبه مستقل بذاته بينما تصور الجانب الآخر الأدب كإنتاج ثقافى قيم يتأسس فى التاريخ الأنثرو بولوجى والاقتصادى والاجتماعى والسياسى. ومال أحدهما بطبعه إلى الأراء السياسية الليبرالية والمحافضة بينما مال الآخر تجاه المنظورات اليسارية والليبرالية اليسارية. ومع ذلك وفى التحليل النهائى فإن هذا الجدل واسع النطاق أو ذلك الانقسام المجازى لا يخبرنا بالكثير عن التاريخ المفصل للنقد الأدبى الأمريكى فى الثلاثينيات والثمانينيات.

وفى أعقاب صراعات الثلاثينيات حصل النقد الجديد على الصدارة واحتفظ بها لحوالى عقدين من السنين مهيمناً على علم الدراسات الأدبية الإنجليزية والأمريكية يحفه من جانب مؤرخون للأدب وكتاب سير معزولون نسبياً ونقاد الأسطورة ومن الجانب الآخر صحفيو الأدب المدفوعون باستمرار نحو الهامش واللغويون ومؤلفو بيليو-غرافيات النصوص وأخلاط من الراديكاليين والجامحين. ومما له مغزى وقوع انقلاب فى أواخر الخمسينيات وفى الستينيات: فقد نضج نقد الأسطورة واجتاحت العلم موجة من الفلسفة الأوروبية وأضعف كلا الحدين من قبضة النقد الشكلى التى

كانت بالفعل أخذة في الوهن. وكان من المدارس والحركات المستوردة والمستمدة من ضروب التراث الفلسفى الأوروبى الوجودية والظاهراتية والتأويلية والبنوية والسيميوطيقا والتفكيكية والماركسية الجديدة. وبجانب ذلك أسهمت فى أقول النقد الجديد مدارس وحركات محلية بازغة ولا سيما نقد استجابة القارئ والنسوية وجماليات السود واليسار الماركسى الجديد. وشرع المعلقون المعاصرون شيئاً فشيئاً فى تسمية هذا التحول التاريخى فى كليته بحلول مابعد الحداثة محل الحداثة وهو وصف لا يقدم الشرح الكافى حتى وإن بدا مثيراً.

وبدأ العديد من نقاد الأدب فى أمريكا بعد بداية الثلاثينيات فى التحرك إلى "ماوراء الشكلىة" فى ثلاث طرق مختلفة. فى أولها استبعد الماركسيون والنقاد الجدد ونقاد شيكاغو ومثقفو نيويورك النزعة الإنسانية الجديدة عند إرفنغ بابيت ونورمان فورستر وبول إلمر مور وستيوارت شيرمان. وبدأت العقيدة الإنسانية الجديدة التى ذاعت خلال العقدين الثانى والثالث من القرن لأعين النقاد الثقافيين اليساريين كمزيج من الأفكار الأرستقراطية والدينية والأخلاقية المشوهة. وفى نفس الوقت رفض النقاد الشكليون الأكثر محافظة نزعة الإنسانية الجديدة لأنها تنشئ التقييم الجمالى على معايير أخلاقية وتخلط بين الفن والدين وتستبعد الأدب الحديث والتجريبى. ومن الناحية الثانية ندر عند كبار نقاد الأدب الأكاديمى بعد العشرينيات الارتباط العميق بالأدب اليونانى والرومانى القديم. ودل ذلك على تاكل كبير فى أسس الدرس الكلاسيكى وزعزعة فى التقاليد الفكرية القديمة المستمدة من النزعة الإنسانية لعصر النهضة. وانشغل كبار النقاد الأمريكيون فى المقام الأول باستثناء قلة بالأدب العام فى عصور مابعد النهضة. وتعرضت القيم المرتبطة بالإنسانية الكلاسيكية وإن بغموض إلى تساؤلات مستمرة فى الثمانينيات من القرن الماضى فصاعداً. وأخذ نقاد الأدب ثالثاً بأعداد متزايدة مابين الثلاثينيات والثمانينيات فى شن الهجمات على موقف النزعة الإنسانية المتعالى من الوجود وهيمنة الأبوية بيضاء العرق على الثقافة. بل إن "موت الإنسان" الذى ذاع الإعلان عنه فى الستينيات وصل إلى ذروته فى التفكير المعادى للنزعة الإنسانية بشكل سافر والذى وسم المنطلقات المؤسسة للبنوية والتفكيكية والنسوية وعلم جمال السود والكثير من النقد اليسارى المعاصر. وفُسرت "الإنسانية" كفلسفة دينية ثقافية سياسية قام الرجال الأرستقراطيون البيض الأوروبيون على ترسيخها لقرون وبهذا بدت فى أعين أعداد متزايدة من نقاد الأدب الأمريكى عقيدة كريهة. وهكذا أضحى التحرك إلى "ماوراء الشكلىة" وحسب اتجاه الناقد المعنى يدل على التدمير المطرد لمركزية القيم الأوروبية الأرستقراطية، وللدرس الكلاسيكى، وللأسس الدينية، وللهيمنة الأبوية، ولنظريات الأدب "المتحركة حول اللوجوس"، ولأساليب التفسير التى تنكر ذاتها فى مهابة. وأسفر هذا التحول التاريخى عن خسائر ومكاسب كبيرة ظهرت عند المدارس والحركات النقدية فى طرق معقدة وخاصة يفصلها

هذا الكتاب ويؤرخ لها بتوثيق. غير أن تلخيص التطورات المركبة في النقد الأدبي الأمريكي بوصفها تحركاً تاريخياً إلى "ما وراء الشككية" ينطوي على تبسيط كبير للتاريخ.

بينما يوجد عدد من التواريخ للنقد الأدبي الأمريكي المعاصر لا يوجد تأريخ يغطي العقود الستة من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. ومن الكتب الأربعة الأخيرة في هذا المجال يتوقف كتاب **جمهورية الألب** لجرانت وبستر (١٩٧٩) عند أوائل الستينيات ويقصر بحثه على مدرستين رئيسيتين، كذلك ينتهي كتاب أرنولد جولد سميث **النقد الأدبي الأمريكي ١٩٠٥-١٩٦٥** (١٩٧٩) عند أوائل الستينيات وبغفل ذكر مثقفي نيويورك والظاهراتيين والوجوديين، أما كتاب فرانك لينتريشيا **بعد النقد الجديد** (١٩٨٠) فيقصر مباحثه على الفترة من ١٩٥٧ إلى ١٩٧٧. ويقدم كتاب رينيه ويليك **النقد الأمريكي ١٩٠٠ - ١٩٥٠** (١٩٨٦) - وهو المجلد السادس من عمله **تاريخ النقد الحديث** (١٩٥٥ - ١٩٨٦) - معالجات مختصرة للماركسيين ونقاد شيكاغو ومثقفي نيويورك. وإذا كانت الفترة السابقة على الثلاثينيات قد غطيت بشمول فإن العقود الستة التالية في النقد الأمريكي ينقصها التوثيق التاريخي الوافي. وتفتقر التواريخ القريبة التأليف على وجه خاص إلى إسهامات مهمة من النسويين ودارسي علم جمال السود والنقاد اليساريين من عهد الفضاء.

ويقدم هذا الكتاب شروحاتاً لثلاث عشرة مدرسة وحركة نقدية أمريكية في الفترة من أوائل الثلاثينيات إلى أواسط الثمانينيات. ويعرض كل فصل تاريخ مدرسة أو حركة معينة مغطياً الخلفيات الاجتماعية والثقافية ذات العلاقة ومعها الشخصيات والنصوص الرئيسية فيها، نظرياتها وممارساتها الفلسفية والنقدية الأساسية، وعلاقاتها المهمة مع الحركات المعاصرة في أمريكا والخارج المتحالفة معها والمعادية لها. ويدرس كل فصل البرامج التعليمية والالتزامات الأيديولوجية وعمليات الظهور والتشكل والتأثير المؤسسي في كل مدرسة.

وقد اتبعت الكثير ممن سبقوني في كتابة تاريخ النقد الأدبي الأكاديمي الأمريكي الحديث باستخدام منهج "المدارس والحركات" في تنظيم المادة. فمن ناحية يضيف مدخل "المدارس والحركات" التماسك على أعمال الحواري خمسة وسبعين ناقداً اللذين تناولهم هنا وهو ما يصعب تحقيقه بأي مدخل آخر. ومن الناحية الأخرى فلهذا المدخل العملي ميزة إضافية في تقسيم الفصول إلى تواريخ مستقلة. وبهذا لا تطمس الفوارق التاريخية داخل أشكال أكبر أحادية ومهيمنة من التطور الثقافي أو الغائية أو الاستمرارية أو الوحدة أو الابتعاد عن المركزية أو الدائرية. ولكن من العيوب المحتومة لهذا المدخل أن الشخصيات المستقلة تبدو فقط وكأن أدوارها هامشية. فمن النقاد المنفردين المستبعدين من هذا التأريخ نجد رينيه جيرارد وهيو كينز وهاري ليفين

ولويس ممفورد ومورس بيكهام وهيلين قندلر ثم شعراء نقاد مهمون أمثال دونالد هول وريتشارد هوارد ورائدل چاريل وشارلز أولسون ووالاس ستيقنز. وكم هي قيمة وعديدة تلك الآراء التي يكونها النقاد المفردون ممن لا يربطون أنفسهم بالتحويلات النظرية. لكننى لا أتناول هنا تاريخ النقد التطبيقي والرؤى النظرية المنفردة. فهذه أمور تدمج في دراسة أدب الفترات والأمكنة المعينة ولا تصلح للتدبر الشامل فيها خارج ذلك السياق. ولعلنى أعزى نفسى بمعرفتى أن هؤلاء المفكرين الأدبيين يلقون الدراسة المعنوية في مقالات وكتب تتعرض لأعمالهم وأن الكثير منهم سوف يكون موضع التناول في قاموس السيرة الأدبية: النقاد الأمريكيون المحثون تحرير جريجوري جاي وتعد شركة جيل للأبحاث لإصداره.

ومن مثالب مدخل "المدارس والحركات" في الدراسات السابقة التبسيط المخل للمعتقدات والالتزامات والممارسات الجوهرية. وفي مسعى للحد من تلك النزعة قمت بأبحاث فى القوى والعناصر المتناقضة والهامشية تاريخياً والتي تدخل فى بنية كل حركة . فعلى سبيل المثال أتناول المجموعات والنقاد الأوروبيين ذوى الصلة والصراعات والخلافات الداخلية، والسوابق أو الأسلاف التاريخيين، وإسهامات الشخصيات الصغرى، والتحويلات الداخلية، والتحديات والصراعات الخارجية بهدف المحافظة على التنوع الثرى الموجود داخل حدود المدارس والحركات المحددة، والأهم من ذلك أتنى ألحق هنا بمنهج "المدارس والحركات" التقليدى فى تنظيم المادة منهجاً فى التحليل المؤسسى يصف الأدوار التكوينية التى قامت بها الدوريات والمؤتمرات ودور النشر الجامعية والهيئات المانحة ومعاهد الأبحاث والمنظمات المهنية والمؤسسات التعليمية والبرامج الدراسية وخلق مجالات البحث وفروع العلوم الجديدة (مثل الأدب المقارن والدراسات الأمريكية والسيميوطيقا وعلم القص ودراسات النساء والدراسات العرقية و"النظرية" والدراسات الثقافية). وهذه العناية بالأمور المؤسسية توسع من نطاق مفهوم المدرسة والحركة وتضفى التعقد عليه بإدخال أساليب أكثر مادية فى التحليل التاريخى.

والنقد النفسى كما مورس فى أمريكا على مر ثمانية عقود يمثل نوعاً من النقد أكثر منه مدرسة أو حركة. وإذا كانت هذه الدراسة لا تخصص فصلاً للنقد النفسى فإنها فى الحقيقة توجه المزيد من المناقشة لحضوره المنتشر أكثر مما توجهه لأى مدرسة أو حركة واحدة. وعلى وجه الخصوص يهتم جزء كبير من هذا الكتاب بميراث فرويد ويونج ولا كان المختلف عليه.

وسوف أختتم المقدمة بذكر مجالات للبحث المفصل فى المستقبل. ضمن النواحي الجديدة بالبحث أوجه الصلات بين تاريخ النقد الأدبى وتواريخ الدرس والصحافة الأدبية وهجرة مفكرى الأدب والترجمات وببليوغرافيات النصوص والتاريخ الأدبى والتدريس والمكتبات والناشرين ومحال بيع الكتب والجامعة. وبالنسبة للجامعة ولاسيما

فى الفترة التى أعقبت الحرب العالمية الثانية فإن الموضوعات التى تستحق البحث المطول مما يتصل مباشرة بتاريخ النقد الأدبى تشمل انتشار برامج الدراسات العليا، وظهور تعريفات "للبحث الأدبى"، وضغوط "المهنية" الواقعة على النقاد، وتحديد وتوصيف المعايير والمتطلبات اللازمة لشغل المناصب والترقى، وتكون فروع البحث فى الإنشاء والكتابة المبدعة، وإنشاء مراكز للكتابة وتعليم المهارات، وآثار توسع أو إنكماش الأقسام على أنساق الأعمال الأدبية المعتمدة وعلى المقررات المطروحة، والتنظيم السائد للمعرفة فى هيئة وحدات هى الأقسام، والأقول العام للتعليم العالى والدراسات الأدبية خلال السبعينيات والثمانينيات. وهناك موضوع أخير يستحق اهتماماً خاصاً ألا وهو الدور المعقد للحكومات الفيدرالية والولائية فى إنشاء وإدارة صناديق المنح والخطوط الإرشادية للأبحاث وأهداف العمل الإيجابى ودعم المكتبات والمعاهد والمنشورات والترجمات والبرامج الجديدة والمؤتمرات ودراسة اللغات الأجنبية. والفرضية التى تهدينى فى هذا الموضوع كما فى سائر الكتاب هى أن تاريخ النقد لا ينفصل عن التاريخ الاقتصادى والاجتماعى والسياسى والثقافى والمؤسساتى.

فنسنت ب. ليتش

مارس ١٩٨٦

الفصل الاول

النقد الماركسى فى الثلاثينات

لعل أبرز ما يميز عقد الثلاثينيات عند المؤرخ المعاصر لنظرية الأدب النقد في أمريكا هو تشكل أربع جماعات مهمة: الماركسيين والنقاد الجدد ونقاد شيكاغو ومفكري نيويورك. ومن نافلة القول أن تاريخ تلك المدارس يعود بنا إلى فترات سبقتها كما يؤدي بنا إلى فترات أعقبها. كذلك فإن تطور كل حركة فيها يرتبط بقوى إجتماعية أوسع وجماعات مشابهة فى أمكنة أخرى. وإذا كان ظهور مدارس النقد المتباينة والمتنافسة هذه يستدعى تحليلات تاريخية مختلفة فإن مجال القوى الاقتصادية والسياسية والفكرية فى الثلاثينيات يصلح كخلفية مشتركة نتلمس فيها هذه التطورات حتى ولو كانت خلفية مركبة ومفككة. ويطلق اسم «الكساد العظيم» على شتى الظواهر الاقتصادية والاجتماعية والمشاكل الثقافية التى ميزت التاريخ الأمريكى فى الثلاثينيات.

الكساد العظيم

فى خلال شهر محموم حدث فيه "انهيار البورصة" فى أكتوبر ١٩٢٩ انخفضت قيمة الأسهم فى بورصة نيويورك بمعدل سبعة وثلاثين بالمائة. وعانت أمريكا طيلة اثنتى عشرة سنة بعدها من كساد اقتصادى حاد. وقد انخفض مقياس قيمة الأسهم لصحيفة النيويورك تايمز من ٤٥٢ نقطة فى سبتمبر عام ١٩٢٩ إلى ٥٢ نقطة فى يوليو ١٩٣٢، تدهور الدخل الفردى للأفراد بما يزيد عن الخمسين بالمائة بين عامى ١٩٢٩ و١٩٣٢، كما بلغ معدل البطالة حوالى خمس عشرة بالمائة فى عام ١٩٣٢، وبلغ عدد العاطلين ثلاثة عشر مليوناً. وفى عام ١٩١٩ كان سعر بوشل القمح ١٦, ٢ دولار لكنه هبط إلى ثمانية وثلاثين سنتاً فقط فى ١٩٣٢. وفى نفس الفترة الزمنية ارتفع سعر القطن حوالى اثنين وأربعين سنتاً ثم هبط إلى حوالى خمسة سنتات للرطل. وفيما بين عامى ١٩٣٠ و١٩٣٤ بيع ما يقرب من مليون مزرعة مرهونة ضاعت على أصحابها. وتعرضت طرق المعيشة الزراعية التقليدية للخطر الجسيم طيلة فترة الكساد. وعندما تولى فرانكلين ديلانى روزفلت منصب الرئاسة فى مارس ١٩٣٣ كانت أربعة أخماس البنوك فى البلاد مغلقة ويوشك النظام المالى على الخراب. ويقيم مؤرخ معتدل الموقف مؤخراً بقوله: "كشف الانهيار عن عدم سلامة الأعمال الرئيسية فى البلاد وكان أشد الأمور ضرراً قدرة الاعمال على الاحتفاظ بمستوى الأسعار وجنى الأرباح مع خفض الأجور مما أدى إلى أن يذهب ثلث الدخل الفردى فى البلاد إلى خمسة بالمائة فقط من السكان"^(١) وقد نجم تراكم رأس المال واختلال توزيعه فى العشرينيات عن تضخم الأرباح وضخامة العائد والتوفير الكبير فى الضرائب بالنسبة للأغنياء. كما أن

الوفرة المالية الكبيرة التي أعقبت ذلك أدت إلى عهد من المضاربة المحمومة. وفي نفس الوقت أدت كثرة المدخرات المفرطة إلى تدهور الطلب ومن الناحية الأخرى اتسم الاقتصاد بانخفاض الأجور وارتفاع الأسعار و تركّز رأس المال والاحتكارات مقارنة بضعف تطبيق اللوائح المضادة للاحتكارات وتشكك نقابات العمال الواسع النطاق في نظام التفاوض الجماعي. وباختصار انعدام وجود أية آليات حكومية لمواجهة المظالم الإقتصادية أو انعدمت كفاءتها إن وجدت.

وقد سعت «الصفقة الجديدة» التي أعلنها فرانكلين روزفلت إلى علاج فشل السياسات الحكومية وأرست معالم طريق وسط بين مساوئ الاقتصاد الحر والاقتصاديات الاشتراكية. وقد أرست سياسة الصفقة الجديدة في الثلاثينيات نظام دولة الرعاية الإجتماعية على أسس رأسمالية. ففي عام ١٩٣٥ مثلاً رعى روزفلت قانون الضمان الاجتماعي الذي يعد الآن من العلامات البارزة ومعه في نفس العام قانون العلاقات العمالية وإدارة تقدم الاعمال ثم قانون الدخل. و إذا أردنا الدخول في التفاصيل فقد رفع القانون الأخير الضرائب الاجتماعية على الدخل التي تزيد عن ٥٠ ألف دولار وفرض ضرائب تصاعدية على الدخل فوق حد الخمسة ملايين دولار (وصولاً إلى حد أعلى مقداره خمسة وسبعون بالمائة) كما أدخل ذلك القانون ضريبة أرباح زائدة على مكاسب الشركات وأنشأ ضرائب على الهدايا والمؤسسات. ولكن على الرغم من هذه الإصلاحات أقر روزفلت نفسه في خطاب افتتاح رئاسته الثانية (١٩٣٧) بقوله: «إنني أرى ثلث الأمة يعاني من سوء المسكن والملبس والغذاء». وقد استمرت هذه الأوضاع طيلة الثلاثينيات وإلى الحرب العالمية الثانية.

الاشتراكية والشيوعية في أمريكا

ولم يكن مدهشاً بالنظر إلى الأوضاع الاقتصادية المدمرة خلال الكساد العظيم أن أصبح الفكر الماركسي قوة ناهضة في أمريكا في الثلاثينيات. لكننا نستطيع العودة نصف قرن قبل ذلك في التاريخ الأمريكي لنرى دلائل وجود حركة اشتراكية نامية. فقد تكون حزب العمل الاشتراكي عام ١٨٧٧ ثم نشأ الحزب الاشتراكي الأمريكي عام ١٨٩٧ والحزب الاشتراكي الأمريكي عام ١٩٠١ وهيئة عمال الصناعة (أو "الويبلز") عام ١٩٠٥ وكان أمام الناخبين الأمريكيين خيار اشتراي في الانتخابات الرئاسية أعوام ١٩٠٠ و ١٩٠٤ و ١٩٠٨ و ١٩١٢ و ١٩٢٠؛ ففي إنتخابات عام ١٩١٢ على سبيل المثال حصل يوجين ف. دبيس على ٩٠٠ ألف صوت أو ستة بالمائة من الأصوات. وفي نفس العام كان هناك عمد اشتراكيون في ثلاث وثلاثين ولاية. وفي انتخابات عام ١٩٣٢ كسب الاشتراكي نورمان توماس ٩٠٠ ألف صوت بينما حصل الشيوعي ويليام ز. فوستر على ١٠٣ ألف صوت. ومع حصولها على تأييد مليون ناخب في الجزء الأول

من القرن العشرين كانت الحركات الماركسية تمثل قوة سياسية نشطة وإن كانت هامشية.

وقد ترك اليساريون الحزب الاشتراكي عام ١٩١٩ لينشئوا الحزبين الشيوعي والعمل الشيوعي اللذين اتحدا عام ١٩٢٣. وحتى أواسط الثلاثينات كان الكثير من الشيوعيين الأمريكيين يعدون الاشتراكيين مخدوعين أو فاشست وفي هذه الأيام المبكرة كان الحزب الشيوعي للولايات المتحدة يتبع خط موسكو إلى حد كبير، وقد نشأ الحزب في بداية الأمر كمنظمة سرية لكنه أصبح شرعياً عام ١٩٢٣. وظل الحزب الشيوعي حتى عام ١٩٣٥ منظمة مذهبية يسارية بالغة التطرف ولكن فيما بين عامي ١٩٣٥ و١٩٣٩ وهي حقبة «جبهة الشعب» ذات التوجه الشعبي خفف الحزب من مواقفه بحثاً عن تأييد الليبراليين من شتى الاتجاهات بمن فيهم مؤيدو الصفقة الجديدة. وقد استوحى هذا التحول الدرامي منهج الدولة الشيوعية. وارتفع عدد أعضاء الحزب من سبعة آلاف في بداية الثلاثينيات إلى ٧٥ ألف عام ١٩٣٩ كما أن نفوذه في بعض الدوائر غالباً ما تجاوز نسبة الأعضاء.^(٢) وقد أدت الحرب الأهلية الأسبانية -كما حدث فيما بعد في الستينيات والسبعينيات من جراء حرب فيتنام -إلى نشوء النزعة الراديكالية عند الكثير من الأمريكيين وزاد من هذه النزعة الكساد الاقتصادي. وبينما التزمت الولايات المتحدة جانب الحياد في تلك الحرب أيد السوفييت الجانب الجمهوري الأسباني ضد الفاشيين مما أكسبه إعجاب الكثيرين وأيد كبار المثقفين جهود الحزب الشيوعي خلال الثلاثينيات إما كأعضاء فيه أو متعاطفين معه ("رفاق الطريق")

وفي سبتمبر ١٩٣٢ وقع ثلاثة وخمسون فناناً وباحثاً خطاباً يؤيدون فيه الحزب الشيوعي الثوري وترشح ويليام زفوستر لرئاسة البلاد وكان من بينهم نيوتن ارفن ومالكولم كاوى وجرانفيل هيكس وسيدنى هوك وإدموند ويلسون. كذلك ضمت رابطة الكتاب الأمريكيين -وهي جماعة تابعة للجبهة الشعبية أنشئت عام ١٩٣٧- كتاباً مثل نيلسون ألجرين وفان ويك بروكس وإرسكين كولدويل وجون دوس باسوس وثيودور درايسر وكليفتون فاريمان وجيمس ت فاريل ووالدو فرانك وإليان هيلمان وإرنست هيمنجواي ولانجستون هيوز وأرشيبالد ماكليش ولويس ممفورد وويليام سارويان وجون شتاينبك وناتانيل وست وويليام كارلوس ويليام وريتشارد رايت.^(٣) وتراوحت المطبوعات اليسارية خلال الثلاثينيات من **العامل اليومي** ذات الطابع المذهبي إلى **الجماهير الجديدة** الديمقراطية النزعة ومن **العلم والمجتمع** الأكاديمية المنحى إلى مجلة **بارتيزان الأدبية**. من الصحيح أن مفكرين أدبيين مهمين في الجيل السابق قد ساندوا البرامج والأعمال الاشتراكية ومنهم على سبيل المثال من المبرزين ويليام دين هاويز وإدوارد بيلامى وجاك لندن وأبتون سنكلير وثيودور درايسر. كما أن مجلات سبقت تلك الفترة قد رحبت بالنقد الاشتراكي مثل: **الرفيق** (بدأت عام ١٩٠١) و**الجماهير** (١٩١١)

والجمهورية الجديدة (١٩١٤) والمحرد (١٩١٨) والأمة (بعد التحرير عام ١٩١٨) والفصلية العصرية (١٩٢٣). وقد استمرت الجماعات المنظمة الماركسية التوجه ورغم كل خلافاتها الداخلية موجودة في أمريكا منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى وسط القرن العشرين وكثيراً ما شارك الفنانون والباحثون والمفكرون في شتى النشاطات الماركسية في ذلك العهد.

وإذا كانت الكوادر والأحزاب الاشتراكية والشيوعية المختلفة قد عانت من الصراعات الداخلية فإن التلويح "بالخطر الأحمر" قد أوجد تهديدات من الخارج. وجاء أول تخويف له مغزى خلال الأيام الأخيرة للحرب العالمية الأولى في أعقاب إقرار قانون التجسس لعام ١٩١٧ وقانون الفتنة عام ١٩١٨ حيث دخل العديد من الاشتراكيين السجن. وفي شيكاغو أدين أكثر من مائة في "الويبلز" لمعارضة الحرب كما حكم على يوجين ف. ديبس بعشرين عاماً في السجن للإدلاء بتحركات من شأنها إثارة المعارضة للتجنيد (وقد عفا الرئيس هاردينج فيما بعد عن ديبس). وفي عام ١٩١٩ بدأت الإدارة العامة للاستخبارات التابعة لوزارة العدل في تجميع الملفات عن الراديكاليين. وفي نفس العام رحل ٢٤٩ رادكالياً ومن ضمنهم ايما جولدمان إلى روسيا بدون محاكمة. وفي العام التالي طردت الهيئة التشريعية بنيويورك خمسة أعضاء من الاشتراكيين من بين صفوفها رغم أنهم منتخبون بصورة شرعية. وكانت الهستيريا ضد الاشتراكيين والشيوعيين هي الخلفية الأساسية للأحكام القضائية التي صدرت عام ١٩٢١ في قضية ساكوبو-فانزيتي سيئة الصيت.

أما ثاني موجة من التخويف بالخطر الأحمر فقد سادت من ١٩٤٧ إلى ١٩٥٤ لتكون النظير الداخلي للحرب الباردة التي سادت في الخارج. ففي ١٩١٧ أصدر الرئيس ترومان أمراً تنفيذياً يتطلب من كل الموظفين الفيدراليين الذين يعينون لاحقاً التوقيع على قسم بالولاء (وقد انطبق هذا القرار على مدي أربع سنوات على ثلاثة ملايين شخص). كما دعا قانون تافت-هارتلي لعام ١٩٤٧ والذي قيد النقابات العمالية إلى أن يقسم القادة العماليون بأنهم ليسوا أعضاء في الحزب الشيوعي. وحكم على المواطن البارز ألجير هيس عام ١٩٤٨ في قضية مشهورة بتهمة الكذب فيما يتعلق بالتجسس. وتلقي الزوجان جوليوس وايتيل روزنبرج عقاباً شديداً إذ أعدما بعد ذلك بسنوات قليلة بتهمة التجسس. وفرض قانون مكارون للأمن الداخلي عام ١٩٥٠ على المنظمات الشيوعية أو المنظمات التي تعمل كواجهة للشيوعية أن تقيد نفسها عند النائب العام وأنيطت بهيئة السيطرة على النشاطات التخريبية مهمة تنفيذ هذا القانون. (وقد حكمت المحكمة العليا عام ١٩٦٥ بأن هذا القانون يخالف التعديل الخامس للدستور). ولم يكن غريباً في هذا المناخ السائد أن يعلن السناتور جوزيف مكارثي في فبراير ١٩٥٠ أن وزارة الخارجية موبوءة بالشيوعيين. وعلى الرغم من أن مكارثي

استمر يدلى بتهم مماثلة حتى عام ١٩٥٤ إلا أنه لم يكشف عن أى عملاء شيوعيين. وبعد أن أصدر الرئيس ايزنهاور الأمر التنفيذي رقم ١٠٤٥٠ فى إبريل ١٩٥٢ أدخلت خانة تسمى "الخطر الأمنى" لفحص الموظفين الفيدراليين المعرضين لفقدان وظائفهم بسبب ارتباطاتهم المشبوهة أو عاداتهم الشخصية. وفى ديسمبر من العام نفسه ألغت وكالة الطاقة الذرية الترخيص الأمنى الممنوح لمخترع القنبلة الذرية ج. روبرت أوبنهايمر لأنه كان أقام علاقات مع الشيوعيين فى الماضى وعبر فى أواخر الأربعينيات عن شكوكه فى القنبلة الهيدروجينية. ولم يكن التلويح بالخطر الأحمر عقب كل حرب عالمية أمراً مؤقتاً: فهناك خط مستمر فى عام ١٩١٧ الى عام ١٩٥٤. وقد أنشأ مجلس النواب عام ١٩٣٨ لجنة النشاطات غير الامريكية سيئة الصيت والتي سعت إلى ملاحقة الشيوعيين كما فعل قانون سميث عام ١٩٤٠.

وإذا كانت موجات التهديد بالخطر الأحمر قد أضعفت التأييد الشعبى للحركات الماركسية مما أدى فى النهاية إلى إخماد الحزب الشيوعى فى أواسط الخمسينيات فإن معاهدة عدم الاعتداء التى عقدها هتلر وستالين عام ١٩٣٩ أوقعت الضرر البليغ بالسياسات اليسارية ذلك أن شبح عقد صفقة قومية متطرفة بين الفاشيين والشيوعيين نسف الدعم الواسع والمكانة التى كانت الأحزاب والسياسات اليسارية تحظى بها. كذلك قللت محاكمات الخيانة التى أجراها ستالين بين عامى ١٩٣٦ و ١٩٣٨ إلى حد كبير من الإمكانيات الواعدة التى كانت للسياسات الماركسية. وبإيجاز، فإن تاريخ النشاط والتنظيمات الماركسية عبر جيلين توقف بصورة شبه تامة فى الفترة التى أعقبت الحرب بعد أن كان وصل إلى ذروته فى الثلاثينيات. ومن قبيل المفارقة أن اليسار الجديد فى الستينيات والسبعينيات لم يعر كثير اهتمام بهذا التاريخ الأمريكى بل تحول أحياناً ليستلهم الوعى والتوجيه من النظريات والمفكرين الأوربيين الماركسيين.^(٤) وإذا كان هناك جيل أمريكى ضائع فربما كان هو تلك المجموعة من المفكرين الأدبيين الماركسيين خلال فترة الكساد العظيم والذى عاش حتى حقبة الحرب الفيتنامية.

الفلسفة والجماليات الماركسية

تلح المبادئ الكلاسيكية للفلسفة الماركسية على: (١) الأسبقية المطلقة للمادة على العقل. و(٢) الأسس الاقتصادية للأفعال والمؤسسات الاجتماعية (الحتمية الاقتصادية). و(٣) النضال الدائم للجماعات الاجتماعية باعتباره القوة المحركة للتاريخ (نظرية الصراع الطبقي). و(٤) إنتاج القيمة الاجتماعية خلال العمل (نظرية القيمة للعمل). و(٥) فرض الرأسمالية للطابع "السلعى" على العلاقات وما ينجم عن ذلك من اغتراب (التشيؤ). و(٦) الاستيلاء الحتمى على السلطة من جانب الطبقة العاملة (نظرية الثورة البروليتارية). و(٧) إقامة المجتمع اللاتبقى فى نهاية المطاف (اليوتوبيا الشيوعية).

ومن الجوهرى فى الفكر الماركسى أن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للوجود تشكل الوعى الإنسانى وليس العكس ومن الجوهرى كذلك أن العلاقات الاقتصادية للإنتاج (القاعدة أو البنية الأساسية الاقتصادية) تحدد التشكيلات الأيديولوجية للمجتمع (البنية الفوقية الثقافية). ويشير مصطلح الأيديولوجية فى الفكر الماركسى إلى الأشكال السياسية والقانونية والدينية والفلسفية والجمالية التى يتخذها الوعى فى مرحلة معينة من التطور الاقتصادى المادى. وأخيراً فإن نظرية أنماط الانتاج التاريخية المتشابهة (الآسيوى والقديم والإقطاعى والبرجوازى والاشتراكى) ومهما تكن مجملة تعد أساسية بالنسبة للقسم الأكبر من الفلسفة الماركسية.

وقد تحتم إنشاء أو إعادة انشاء "جماليات ماركسية" لأن تعليقات ماركس وإنجلز حول المسائل الجمالية المحدودة كانت قليلة ومبعثرة وغير منظمة ^(٥) وإذا كنا لا نستطيع العثور على مذهب موحد فى علم الجمال فى الفلسفة الماركسية فهناك خطوط تفكير تقليدية توجه هذا المجال البحثى وتضفى عليه التماسك. ويقدم ماركس وإنجلز فى كتاباتهما العرضية عن الفن والأدب ثلاثة مداخل بالغة الاختلاف: (١) يعتمد الفن على التشكيل الاجتماعى المعين و(٢) الفن هو (ويجب أن يكون) أداة للعمل السياسى و(٣) الفن مستقل نسبياً. وكان أول منظر رئيسى للمدخل الأول هو بليخانوف الذى دعا بشكل منهجى إلى الرأى القائل بأن الفن يعكس الحياة. أما المنظور الثانى فقد تطور مبكراً وبشكل فعال على يد لينين ثم أسسه ورسخه زدانوف: إذ لابد للفن أن يسعى إلى التمكين للثورة الاشتراكية. وبرزت من هذا البرنامج ظواهر مثل البرولتكت ومسرح الاجيئت-بروب (التهيج والدعاية) والواقعية الاشتراكية. ويجد المدخل الثالث منطلقه عند تروتسكى فى أوائل تفكيره الذى يسمح ورغم الكثير من الالتفاف فى كتاب **الأدب والثورة** (١٩٢٤) بأن يتطور الفن الخلاق فى نطاق خاص به.

وتسود أربعة أنماط من التحليل فى الجماليات الماركسية فى أوائل القرن العشرين. يعمل النوع الاول فى إجراء البحوث التاريخية والنظرية فى الوضع العام للفن والأدب فى المجتمعات البشرية. ويشبه هذا ما يحدث فى علم الجمال التقليدى. أما النوع الثانى فيحاول تحديد دور الفن والأدب فى المجتمع ولاسيما وظيفته السياسية. وعادة ما يشجع هذا النمط البرامج الثورية الحركية. ويفحص النوع الثالث الأعمال الفنية والنصوص الأدبية الماضية ولاسيما الأعمال الكبرى أو الروائع ليكشف عن تركيباتها الأيديولوجية ويكشف عن العلاقات بين المنتجات الثقافية والأسس الاجتماعية والاقتصادية. ويتوازى هذا "التحليل الأيديولوجى" للأعمال الكبرى مع الدرس التاريخى. وأخيراً: ينغمس النوع الرابع فى نزع غلالة الهيبة والجلال عن الأعمال المعاصرة ليوضح ميولها الأيديولوجية فى صلتها بالأوضاع القائمة. وهذا النوع يعد فى الأساس صحافة أدبية متحيزة ^(٦).

وغالباً ما اشتغل الأدباء الماركسيون الأمريكيون البارزون في الثلاثينيات بالدراسات التاريخية ولاسيما الصحافة الأدبية بينما استعاروا النظريات الجمالية البحتة والبرامج الثورية بالجملة من مصادر ماركسية سابقة. وكان الهدف الذي توجهت إليه معظم الدراسات الماركسية الأمريكية هو "الكلية الاجتماعية" الأمريكية أو التركيبية التاريخية للقاعدة والبنية الفوقية في زمن معين وبالتحديد للفترة الممتدة من الحرب الأهلية إلى الكساد العظيم. وقد ركز نقاد مثل ف. ف. كالفرتون وجرانفيل هيكس في مشروعاتهم التاريخية الكبرى على دراسة الأيديولوجية - أى الأفكار والقيم والمقولات التي عبر عنها الكتاب في أدواتهم المعينة. وقد زود فهم الأوضاع المادية والتشكيلات الأيديولوجية للماضى الأمريكى هؤلاء النقاد بفهم للحاضر ورؤية للمستقبل وبمعنى آخر فقد دعم التحليل الأيديولوجى برامج النشاطات الثورية كما سنبين لاحقاً.

وتوجد في النظرية الماركسية الجمالية مساحات طالت حولها المناقشات. وإحداها تتصل بالعلاقة الدقيقة بين الفن والأيديولوجيا. فالفن جزء من البنية الفوقية أو الإطار الأيديولوجى للوجود الاجتماعى. ومع ذلك فالفن لايجسد الأيديولوجية فحسب بل يحولها ويغيرها. فهو يعكس وينتج (ويعيد إنتاج) الأيديولوجية وكذلك يحول مسارها ويعيد تقييمها. وبحسب المصطلح الماركسى فإن هذه العلاقة قريباً أو بعداً توصف "بالجدلية" ويتكرر نمط التفاعل المتبادل هذا في العلاقة المحيرة بين الشكل الجمالى والمضمون إذ يشكل كلاهما الآخر وكلاهما أيديولوجى وله أثر تحويلى. ومن المجالات المهمة في الجدل الماركسى دور الفنان في علاقته بعمله. ويلج مبدأ الواقعية الاشتراكية السوفيتى سيئ الصيت والذي وصفه لينين عام ١٩٠٥ ثم دعا اليه زادانوف كعقيدة في ١٩٢٤ على ضرورة أن يلتزم الكتاب بوعى بالتقدمية والخط الحزبى في أعمالهم. غير أن "مبدأ التناقض" الماركسى الكلاسيكى يسمح بأن تسير أفكار الكاتب (وهو غالباً ما يحدث) في عكس الاتجاه الذى قد يظهره العمل الفنى موضوعياً. لذا يمكن للعمل الفنى أن يخدم الغايات التقدمية على الرغم من نوايا الفنان. وآخر مجالات النقاش هو قانون الماركسية فى التطور "غير المتكافئ" الذى ينص على وجود مراحل مختلفة من النضج داخل المجال الأيديولوجى فى علاقته بالقاعدة الاجتماعية الاقتصادية. ويعنى هذا أن الفنان فى أى تشكيل اجتماعى معين قد يكون على درجات متفاوتة من الرجعية أو التحليل أو التنبؤ.

ونجد أن ما يحدث فى غالب الأحيان فى التحليل الماركسى للمرونة الجدلية بين القاعدة والبنية الفوقية هو الفرض الحاد للآلية الميكانيكية واختزال الأمور فى سببية مبسطة وجامدة. ويفرض قانوناً حديدياً ينص على أن ما يحدث فى القاعدة يحدث فى البنية الفوقية. وقد شاعت هذه "الماركسية الفجة" فى الثلاثينيات - وهى الفترة التى تنافست فيها اللينية العلمية مع التروتسكية "الانسانية" وانهمك خلالها نقاد الحزب والماركسيون المستقلون فى مجادلات حامية ونقاشات تبث الفرق.

مشروع ماركسى أمريكى رائد

كان كتاب ف. ف. كالفرتون الكبير تحرير الأدب الأمريكى (١٩٣٢) "أول دراسة أمريكية كاملة عن تاريخ الأدب الأمريكى". (٧) وقد أبلغ الماركسى كالفرتون فى الكلمات الأولى للمقدمة قارئه بأن "هذا الكتاب دراسة للثقافة الأمريكية بقدر ما هو دراسة للأدب الأمريكى لأنه يهدف إلى تفسير الأدب الأمريكى فى إطار الثقافة الأمريكية. إن النمط الثقافى الأمريكى الذى تشكل عبر المصالح الطبقيّة المتصارعة فى المجتمع الأمريكى قد كشف عن مجموعة من السمات الجديدة والمتناقضة ...". (٨) ويرسى كالفرتون منذ البداية الأدب فى تربة المجتمع ونظامه الطبقي. وهو يبادر بالتركيز على الدور التاريخى للتناقضات الاجتماعية فى الأعمال الأدبية. ولا يشك أبداً فى أن القوى الاجتماعية تحدد المنتجات الأدبية. والعلاقة بين نظرية الفن الاجتماعية هذه والجماليات واضحة: "أعتقد أن النقد الجمالى هو اجتماعى الطبيعة فى جوهره ولا يمكن أن يكون مهماً إلا عندما يستمد من فلسفة اجتماعية صحيحة" (١٢) فالمجتمع هو أرضية الفن لأن الفنون تشكل البنية الفوقية بينما المجتمع هو قاعدة الوجود. وتعتمد الجماليات على الفلسفة الاجتماعية. ورأى كالفرتون على ضوء هذه المبادئ ضرورة تأجيل الدراسات "الجمالية البحتة": "لقد تجنبت عن عمد مشكلة التحليل والتقييم الجمالى. وباختصار فقد لجأت كمخرج إلى اعتبار العنصر الجمالى أمراً مفروغاً منه ثم توجهت مباشرة فى كل الحالات تقريباً إلى تحليل الفلسفة أو الأيديولوجية الكامنة خلف أعمال المؤلف" (١٢) وهكذا ارتكز منهج تحرير الأدب الأمريكى على التحليل الأيديولوجى وليس التقييم الجمالى.

تعامل كالفرتون مع الإنتاج الأدبى للكتاب البارزين كنسق قائم ثم مضى يدرس التناقضات الاجتماعية عند كبار كتاب الأدب الأمريكى. وذهب إلى أن معظم الكتاب الرئيسيين عقب الحرب الأهلية وحتى الكساد العظيم نشأوا فى ثقافة الطبقة الوسطى غير أنهم وقد عجزوا عن تبين المعنى فى القيم المعلنة للثقافة البرجوازية سقطوا فريسة الاغتراب والتشاؤم. ويقول كالفرتون إن مبدأ الفردية المعتمدة على الذات خصوصاً قد أصبح هدفاً لنقد ورفض الكتاب الأمريكيين بقصد أو بدون قصد. "إن إيمان إيمرسون وويتمان ينتمى للماضى وليس للمستقبل. واعتقادهم فى الرجل العادى إيمان به كعنصر من البرجوازية الصغيرة يعتنق الفردية. لكن إيماننا به يجب أن يكون كبروليتارى يعتنق المذهب الجمعى. ففى هذا الاعتقاد يكمن التحرر النهائى للأدب الأمريكى - للحياة الأمريكية". (٤٨٠) وهنا يتضح بجلاء توجه مشروع كالفرتون الرائد: فهو يريد التحرك من الماضى الأدبى الأمريكى إلى المستقبل الاجتماعى (بدون أن ينسى الماضى) وأن يجعل من المستقبل زمن التحرر للحياة والأدب الأمريكى. وقد دعا كالفرتون إلى الانضمام للبروليتاريا لأنه يرى أن الحركة الاجتماعية والاقتصادية

للتاريخ تسير من الأرستقراطية إلى الطبقة الوسطى إلى البروليتاريا. إن أنماط الإنتاج التاريخية تتغير وأدى هذا الموقف التنبؤى الطويلى الذى يتسم به التحليل الماركسى إلى أن يعين كالفرتون دوراً بناءً للأدب فى المجتمع- وهو مخرج من التناقضات المدمرة التى اتسمت بها الحياة الرأسمالية والفن فى أمريكا.

"ليس الفنان الأديب إذن كما يظن الكثير من الناس ضحية يائسة للبيئة التى يعيش فيها بل هو جزء خلاق منها يستطيع الاسهام فى تشكيلها وإعادة بنائها. وعلى الرغم من أنه يستمد أفكاره وتوجهه من البيئة فإنه بدوره ويفضل هذا التوجه والأفكار نفسها يستطيع المساعدة فى تحويل تلك البيئة." (٤٦٨) فالفنان يعكس المجتمع ويعيد صياغته معاً. وهو محل وثورى لديه إمكانية المساعدة فى عملية الثورة الاجتماعية وإعادة البناء. وكما تحدد القاعدة الاجتماعية الاقتصادية للمجتمع بنيته الفوقية الأيديولوجية فإن قوى الأيديولوجية ترد لتحول الأسس الاجتماعية. والفن دور يقوم به فى الثورة الاجتماعية. وهنا أيضاً سعى كالفرتون إلى تحرير الفن والحياة.

ومن الخطأ أن ننظر إلى كتاب كالفرتون **تحرير الأدب الأمريكى** على أنه شئ جديد تماماً فى الدراسات الأدبية الأمريكية. فقد ظهر النقد اليسارى الاجتماعى فى وقت سابق فى دراسة جون ماكى **روح الأدب الأمريكى** (١٩١٣) وكتاب فان ويك بروكس **أمريكا قبل سن الرشد** (١٩١٥) ودراسة فيرنون لبارينجتون المكونة من ثلاثة مجلدات بعنوان **تيارات رئيسية فى الفكر الأمريكى** (١٩٢٧ - ١٩٣٠) وقد استخدمت الدراسة الأخيرة هذه منهجاً اجتماعياً يبنى على الاعتقاد بالاحتمية الاقتصادية والاجتماعية ويعبر عن نفسه من خلال وجهة نظر شعبية تقدمية. ويبدأ بارينجتون بالعهود الاستعمارية من أيام روجر ويليامز لى يكشف ويعيد صياغة التقاليد الديمقراطية الراديكالية فى أمريكا. وبالإضافة إلى ما سبق فإن تحليلات ماركسية محددة للثقافة الأدبية الأمريكية تظهر فى أعمال مرموقة ألفها بين بداية الحرب العالمية الاولى والكساد كتاب مثل: ماكس ايستمان وفلويد ديل ومايكل جولد وجوزيف فريمان وآخرين. لكن الجديد فى دراسة كالفرتون النقدية الرائدة هو انها معالجة مطولة وثورية ماركسية لتاريخ الأدب الأمريكى: فهى لم تطرح فحسب تحليلاً معيناً للماضى بل دعت إلى برنامج محدد للمستقبل يرتبط بالبروليتاريا ارتباطاً لا انفصام له.

وقد لاحظ دانييل ارون فى كتابه **كتاب فى اليسار** أن «حياة كالفرتون تكاد تكون تاريخاً كتبه رجل واحد للحركة الأمريكية الراديكالية بين عام ١٩٢٠ و ١٩٤٠» (٩) ويؤيد الاستعراض السريع لسيرة حياته ملاحظة أرون هذه. إذ ولد تحت اسم جورج جونز فى ١٩٠٠ ودرس فى جامعة جونز هوبكنز وأصبح راديكالياً متحمساً عام ١٩٢٣ عندما أصدر مجلة **الفصلية العصرية** التى قدر لها أن تنشر للكتاب الراديكاليين البارزين فى تلك الفترة من أقصى اليسار الشيوعى إلى الاشتراكيين المعتدلين

اليمينيين. ومن الجلى أن كالفرتون اتخذ لنفسه هذا الاسم الأدبي كيلا يعرض وظيفته في المدارس العامة في بلتيمور للخطر. وبعد فترة تعرض لعداوة رفاقه وزملاءه المتشددين بسبب انتقائيته وتسامحه. ووصفه أعضاء الحزب العقائديين بلا تدبر بأنه "فاشى اشتراكي" و"تروتسكي" كان ذلك في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات عندما كان الحزب الشيوعي عقائدياً متصلباً. وكان كالفرتون إشتراكياً ثائراً في فترة المراهقة ثم نشط على صلة وثيقة بالحزب الشيوعي في أواسط العشرينيات وتحول في أواخر العشرينيات والثلاثينيات إلى العداء للستالينية ، وقد تبنى هذا الموقف السابق لأوانه ماكس إيستمان في أواسط العشرينيات ثم مفكرو نيويورك بعد عقد. وقد ألف كالفرتون وجمع سبعة عشر كتاباً تضم نصوصاً عن الجنس والزواج وتحرير المرأة كما كان رائداً للنظرية الأدبية والنقد الماركسي في أمريكا بأعمال مثل **الروح الجديدة** (١٩٢٥) و**الأسس الجديدة للنقد** (١٩٣٠) ثم كتابه الأكبر **تحرير الألب الأمريكي**. وظل كالفرتون ماركسياً مستقلاً ولم يتخل عن سعة الأفق الفكري حتى وفاته المبكرة عام ١٩٤٠ محافظاً على حلمه بإقامة جبهة متحدة لكل الراديكاليين ضد الرأسمالية والفاشية.

سيرة ماركسية نموذجية

تقدم لنا سيرة حياة جرانفيل هيكس في حقبة الكساد نظرة كاشفة للماركسية الثورية في أمريكا خلال الثلاثينيات. وموقع هيكس في مفترق الطرق للنشاطات الأدبية الثورية ، ولذا كان النموذج والهدف للماركسيين الآخرين باستقطابه لخطوط القوة في ذلك المجال المتنازع عليه. تخرج جرانفيل هيكس في جامعة هارفارد الأمريكية عام ١٩٢٣ ودرس عامين في كلية هارفارد اللاهوتية ثم اشتغل بالتدريس ثلاث سنوات في كلية سميث وعاد إلى هارفارد ليحصل على درجة الماجستير وقضى النصف الأول من الثلاثينيات أستاذاً في قسم اللغة الانجليزية بمعهد رينز كليربولتكنيكي. وفي ١٩٢٤ أصبح محرراً لمجلة **الجماهير الجديدة** وانضم للحزب الشيوعي عام ١٩٣٥ وحصل على منحة جوجنهايم للزمالة في ١٩٣٥. وقد عمل بنشاط في القراءة للناشرين وحصل على منصب في هارفارد لفترة وجيزة في ١٩٣٨-١٩٣٩. واستقال بطريقة مثيرة من الحزب الشيوعي في خريف ١٩٣٩ مدفوعاً بالتحالف النازي-السوفيتي سيئ السمعة. وقد كتب الكثير من المقالات وأربع روايات. ونشر هيكس مبكراً **ثمانى طرق للنظر إلى المسيحية** (١٩٢٨) و**التراث العظيم** (١٩٣٣) مع طبعة معدلة عام ١٩٣٥) و**جون ريد** (١٩٣٦) و**أحب أمريكا** (١٩٣٨) و**أشكال الانتقال** (١٩٣٩). كما نشر فيما بعد مذكراته المعادية للشيوعية **حيثما خرجنا** (١٩٥٤) وسيرة ذاتية معنونة **جزء من الحقيقة** (١٩٦٥). كان هيكس إشتراكياً في العشرينيات ثم أصبح شيوعياً عام ١٩٣٢ وإن لم ينضم للحزب الشيوعي إلا في عام ١٩٣٥.

ويرى جيمس ت. فاريل أن هيكس كان ستالينياً مذهبياً منافقاً ذا نزعة تعليمية غير متميزة. أما فاريل وهو ماركسي مستقل فقد اعتبره نقاد الحزب منشقاً كبيراً و"تروتسكى" وكان المعارضون للحزب يتهمون بالتروتسكية دائماً سواء أكانوا كذلك فعلاً أم لا. (١٠) وعلى أى حال فإن وصف فاريل يفصح عن طرف من حركة الجدل الداخلى الحاد فى الأوساط الماركسية الأمريكية خلال الثلاثينيات وعلى وجه التحديد حكم فاريل على هيكس بأنه أسوأ الكوميساريين الشيوعيين الأدبيين وأسوأ المعتنقين للنزعة المادية الآلية. وفى كتابه **ملحوظة حول النقد الأدبي** (١٩٣٦) هاجم فاريل بشدة نوعين من اليساريين الأمريكيين. "فالعاطفيون الثوريون" مثل مايكل جولد يريدون حسبما يرى فاريل أدباً بسيطاً بل ومغرقاً فى الاعتيادية إذ يفضلون القصائد اللاعقلانية التى تتحدث عن العرق والروائح الكريهة والكتب التى تؤله العمال والكتاب العمال. أما النوع الآخر فهو "الاحتميون الآليون" مثل جرانفيل هيكس والذين يفترضون أن الأدب يتبع الإقتصاد بشكل فوري وتام ويغفلون متطلبات الحرفة والجماليات الأدبية. وكان فاريل شأنه شأن ماكس إيستمان فى ذلك الوقت ييغض اتجاه بعض الشيوعيين الثوريين المذهبين إلى أن يطلبوا من الفنانين الالتزام بأهداف سياسية محددة فى أعمالهم. وقد رأى أن هيكس قد خلط بين الدعاية والأدب.

كان هيكس محرراً بارزاً لمجلة **الجهامير الجديدة** ورئيس الاجتماع الأول لمؤتمر الكتاب الأمريكيين عام ١٩٣٥ ومحرراً لكتاب **الأدب البروليتاري في الولايات المتحدة** (١٩٣٥) ومؤلفاً لكتاب **التراث العظيم** لذا وصف بأنه "ربما كان أول ناقد أدبي أمريكى ليبرالى فى ذلك العقد" (١١) ويذكر هيكس اليوم لدراسته الطويلة **التراث العظيم** وعنوانها الفرعي **تفسير للأدب الأمريكى منذ الحرب الأهلية**. ويقوم هيكس فى هذا الكتاب وعلى منهج ماسى وفان ويك بروكس وبارينجتون وكالفرتون بتحليل اجتماعى (سوسيولوجى) للثقافة الأدبية الأمريكية بتركيز على دور الصراع الإقتصادى والسياسى والطبقى فى الأعمال الأدبية التى تشكل التراث المعترف عند الثقافة. ويتتبع تدهور أنماط الحياة الزراعية والتجارية وانتصار المجتمع الصناعى الرأسمالى عقب الحرب الأهلية. وكان هيكس يسعى بالإضافة إلى ذلك لإنتاج نقد أدبي يوجه عناية أكبر للأمور الجمالية مما قام به النقد اليسارى السابق. وقد رغب على وجه الخصوص فى تجنب الفصل بين الصنعة والمضمون عند كالفرتون فى اعتقاده بأن "مشاكل الشكل المهمة ترتبط تماماً بمشاكل المضمون والموقف". (١٢) ودافع أول عمل له فى التحليل الماركسى «**التراث العظيم**» عن ضرورة الالتزام بالعمل السياسى ودعا إلى رأى القائل إن الأدب الثورى هو النتيجة الحقيقية التى ينتهى إليها التراث العظيم للأدب الأمريكى. وقد احتفى هيكس فى اعتقاده الصلب فى أسطورة البروليتاريا بقيمة أى كاتب بقدر ما يظهر عند ذلك الكاتب من اتجاه ثورى أو كان ينتقده لغياب ذلك الاتجاه.

وتميز نقده المذهبي عن نقد الكثير من الماركسيين غير الثوريين المستقلين في حقبة الثلاثينيات بالتزامه بطبقة البروليتاريا ويقرب الثورة.

وتقول نظرية هيكس النقدية في خطوطها العامة التي أوجزها في مقال "أزمة النقد الأمريكي" المنشور في مجلة الجماهير الجديدة (فبراير ١٩٢٣) بوجود ثلاثة معايير رئيسية للقيمة الأدبية بالنسبة للنقد الماركسي. فعلى العمل الأدبي أولاً أن يعالج موضوعات تتصل بقضايا الحياة الكبرى. وعلى الأدب ثانياً أن يتسم بكثافة الشعور مما يستثير مشاركة القارئ في الحياة التي يصورها العمل. ولابد ثالثاً أن تكون وجهة نظر الكاتب هي وجهة نظر البروليتاريا. وبفضل هذه المعايير امتدح هيكس رواية بروس تذكّر الأشياء الماضية لأنها قدمت صورة واضحة ومقنعة وجيدة لتدهور الحضارة البورجوازية. وقد عرضت رواية بروس بأكثر مما قدم أي عمل ماركسي ثوري عصري "إحساساً شديداً للوضوح بفساد وعدم جدارة النظام الذي نعيش في ظله. ونحن نرى منها أن هذا النظام يتآكل ويستحق أن ينهار" (٥) وإذا كان نص بروس يفتقر إلى الأبعاد الطوباوية تعبيراً عن الأمل والعزيمة الثورية فإنه ينجح في تلبية مطالب الجوهرية وكثافة الإحساس التي يريدها النقد الماركسي. غير أن هيكس ازداد إصراراً مع مرور الوقت على معيار الالتزام بالبروليتاريا الثورية.

وفي مقدمته للطبعة المعدلة من التراث العظيم يبرر هيكس الطبعة الجديدة بقوله: "نظراً لغياب الإنجاز في صفوف الكتاب غير الثوريين خصصت الفصل الجديد بالكامل للحركة الثورية في الأدب. وعندما كتبت هذا الكتاب كنت أكتب تاريخاً للأدب البورجوازي. وأردت أن أبين كيف نشأت مشاكل معينة لا يمكن حلها داخل إطار الفكر والمشاعر البورجوازية." (١٣) أن ما كان ينقص الطبعة الأولى من التراث العظيم هو التوضيح الكامل لجوهر وقوة الكتاب الثوريين المعاصرين. كان ذلك النص المبكر بالأساس تشخيصاً لمأزق أدب الطبقة الوسطى. واختتم هيكس مقدمته الجديدة بصورة درامية: "باعتقادي أن النقد هو دائماً سلاح ولا أدري سبباً لأخفى عن الآخرين أو عن نفسي طبيعة الصراع الذي انغمس فيه أو الجانب الذي اخترته." (١٠) والنقد عند هيكس نشاط سياسي في جوهره سواء اعترف نقاد معينون بهذه الحقيقة أم لا. والحياد موقف سياسي شأنه في ذلك شأن الانحياز الحركي. وسواء أشهر سيف النقد أم لا فهو سلاح في النضال الاجتماعي. وقد رمى هيكس بنفسه في غمار الصراع إلى جانب الاشتراكية الثورية وكان الكتاب الثوريون في رأيه "يشاركون في معركة من أجل الحضارة نفسها." (٣٣٠).

ويركز هيكس بعد أن ينجز ثلاثة أرباع بحثه على أوجه الضعف عند النقاد البارزين في الحقبة المحيطة بالحرب العالمية الأولى بمن فيهم جيمس ج. هنكر وجويل سبينجارن وه. ل. منكن وإرفنج بابيت. ويذهب هيكس إلى أن "الانطباعات" (وهم

هنكر وسبينجارن ومنكن) قد ارتكبوا خطئين رئيسيين: فقد رفضوا أولاً "أن يعترفوا بأن الفنان يعبر بالأساس عن الحضارة التي هو جزء منها" الحضارة التي جعلته على ما هو عليه» كما أنهم ثانياً "لم يروا أن الفن لا يعبر فحسب عن شئ بل إنه أيضاً يفعل شيئاً وله نتائج كما أن له أسباباً" (٢٤٨-٢٤٩). وخطأ الانطباعية هو أنها حولت التجربة الأدبية إلى تجربة داخلية شخصية مما عزل الكاتب زيفاً عن مجتمعه (القاعدة الاجتماعية -الاقتصادية) وأعمى الأبصار عن الطاقة التحويلية للعمل الفني (البنية الفوقية -الثقافية) وهكذا أصبح الفن بدون جذور أو علاقات بالتربة الاجتماعية أمراً شخصياً وذاتياً معزولاً ومجرداً من الفعالية. وأدى تهميش الأدب بهذا الصورة إلى زيادة تدهور القدرة الإبداعية في ظل الرأسمالية الصناعية المتقدمة. وحتى منكن وهو ناقد نشط لا تلتين له قناة للرجعيين ودعاة الوعظ الأخلاقي لم يكن عنده ما يقدمه في نهاية المطاف كما يرى هيكس "لحشود اللادريين المحتارين سوى العدمية العمياء" (٢٤٩). لم تقدم المدرسة الانطباعية حلولاً للمشاكل ولا برامج إيجابية. كذلك ذهب هيكس إلى أن "الإنسانيين (بول إلمرور وإرفنج باييت بالذات) قد هربوا أيضاً من المشاكل والمسئوليات. لقد تحولوا إلى الماضي وإلى الدين وألفوا "يدافعون عن الملكية الخاصة والنظام القائم والأخلاقيات التطهيرية" (٢٥٠) وفي سعيهم لإنقاذ المعايير القديمة "دعموا مركز الطبقة ذات المزايا ومكنوا لخلق الاحتجاج ومنع الثورة" (٢٥١-٢٥٠) كانت فلسفة هذه "الإنسانية" الدفاعية رجعية وتدعم النظام الرأسمالي المتهاوى باسم الأخلاق العتيقة. وكانت كراهية الحاضر والخوف من المستقبل تدفع هذه النزعة الإقطاعية المحافظة التي تنزع عن الفن قوته الاجتماعية وإمكاناته الثورية. وقد مثلت النزعة الإنسانية والتي وصفها كالفرتون "بالفاشية الأدبية" في مجلة الجماهير الجديدة (أبريل ١٩٢٠) النقيض عند الماركسيين في أوائل الثلاثينيات بالنسبة لبرامجهم.

لقد وضع هيكس في التراث العظيم نظرية حول التراث الأدبي الأمريكي وتنبأ بمستقبل لهذا الأدب وقال إن أفضل الكتاب الأمريكيين أكدوا دائماً على القيم التي لم تتحقق في ظل الرأسمالية. ولا يمكن تحقيق هذه القيم اليوم طالما استمر نظام الملكية الخاصة. (ص ٢٩٤). ولم يتساعل أبداً بجدية عما إذا كانت النظرية الماركسية لتاريخ العالم تنطبق على التجربة الأمريكية. كانت الرأسمالية تتهاوى والاشتراكية قادمة بينما يدور النضال الثوري في الحاضر وكان الأدب الأمريكي يعكس هذا الوضع. "هذا هو التراث العظيم للأدب الأمريكي. لقد كان أدبنا أدباً نقدياً تلهبه مراراً عاطفة الأخوة والعدالة والأمانة الفكرية. وهو لا ينتقد الرأسمالية فحسب بل يهدمها ومعها كل أسلوبها في الحياة." (٣٢٩). وأوضح الكساد العظيم بصورة مأساوية ضرورة مواصلة النضال ضد الرأسمالية الذي يقوده الأدب الأمريكي والحاجة إلى النشاط الثوري. وارتأى هيكس أن الكتاب الثوريين المعاصرين يضمنون الاستمرارية لهذا التطور الأدبي الأمريكي.

كان المنطق فى صف انضمام هيكس إلى الحزب الشيوعى عام ١٩٣٥- وهو العام الذى نشرت فيه الطبعة المعدلة للتراث العظيم. لقد انطلق الكتاب الثوريون من اعتقاد بأن الرأسمالية ليست صحيحة إلى الاعتقاد بأنها يجب أن تدمر. ومضى معظمهم إلى أبعد من ذلك وأدركوا أن الطبقة العاملة وحدها هى التى يمكن أن تدمر الرأسمالية. والأغلبية من هؤلاء تؤيد الحزب الشيوعى " (٢٩٥-٢٩٦). وكان الاستمرار فى الخط العظيم للتراث الأدبى الأمريكى يتطلب تدعيم التحولات الاجتماعية القادمة. وبما أن الطبقة العاملة لها الدور الأساسى فى هذا النضال فمن الحيوى العمل مع هذه المجموعة المختارة عن طريق الحزب. وحدد هيكس بثقة فى التراث العظيم مسار الأحداث من الماضى إلى المستقبل. وكان مصدر هذه الثقة واضحاً: "إن مستقبل الحركة يقوم على أساس الثقة فى التحليل الماركسى للتاريخ." (٣٢٧). وعندما تحول هيكس عن الماضى الذى تعرض له بالتوثيق المفصل فى كتابه وضع رؤية للمستقبل الأدبى- الذى يرتبط تماماً بالبروليتاريا والشيوعية الثورية:

إن الأدب البروليتارى لن ينمو فقط قبل وخلال الثورة بل إنه إذا قدر للرأسمالية أن تسير فى تطورها الطبيعى نحو الفاشية فقد يتوقف نمو هذا الأدب مؤقتاً. ولكن سيجد الأدب البروليتارى فرصته فى الفترة التى ترسى فيها أسس النظام الاجتماعى الجديد؛ وسوف ينضج ليصبح أكثر نبلاً وروعة فى نفسه وأكثر عظمة من أى أدب عرفه العالم من قبل، رحيب كالإنسانية وحر ليكرس نفسه للبشر كبشر وليس للبشر كأعداء (٣٢٨).

إن المزيج من النزعة الطوباوية الساذجة والتنبؤ السياسى حول الفاشية وفى الأمل فى المستقبل ونقد الماضى الرأسمالى وفى الثقة فى النظام الاجتماعى الجديد وعدم التأكد حول الفترة الانتقالية- كل هذه العناصر تجسد بدقة التفاؤل الجامح وما ينطوى عليه من تمنى الذى اتسمت به معظم طروحات الماركسية الراديكالية فى أواسط الثلاثينيات قبل معرفة أخبار المجاعات فى روسيا ومحاكمات التطهير الستالينية والحلف النازى-السوفيتى وهى الأحداث التى قلبت الأمور رأساً على عقب.

ويتضح من خلال كتاب التراث العظيم أن هيكس لم يتمكن أبداً من إدماج دراساته للسياق مع تحليله للصناعة. وكان مثل كالفرتون يعترف بأهمية الأمور الجمالية لكنه يؤجل البحث فى هذا الميدان لصالح مهام أكثر إلحاحاً. ويقول فى الفصل الختامى:

لا يتخيل أحد أن مجرد الالتزام بمجموعة من المبادئ السياسية أو حتى الاتقان التام لفلسفة جمالية يضمن وجود الموهبة الأدبية. وقد افترضنا فى الفصول السابقة وجود حد أدنى من العناصر المؤهلة ثم وجهنا الاهتمام الأساسى لما فعله كل كاتب بالإمكانات التى لديه. ولكن لا يعنى هذا أن العين اللامحة والأذن الفطنة والقدرة على

التغلغل تحت السطح والرغبة فى السعى إلى التعبير المكتمل ليست أموراً مهمة. (٢٩٨)
إن السياسة شئ والجماليات شئ آخر.

قصر هيكس الجماليات على "الموهبة الأدبية" للكاتب وقدراته الشخصية فى تحقيق
«التعبير المكتمل» أما التمييز والقوة واللاماحية والهمة الجوهرية فى الإنجاز الأدبى فهى
أمور «تؤخذ على أنها مفروغ منها» .

أما الناقد الماركسى بيرنارد سميث شأنه شأن فاريل قبله فقد هاجم النقاد
الماركسيين فى كتابه **قوى فى النقد الأمريكى: دراسة فى تاريخ الفكر الأدبى الأمريكى**
(١٩٢٩) لإهمالهم الجماليات وفصلهم للشكل عن المضمون. ولم يجد سميث فى ذلك
الوقت الكثير مما يعجب به فى النقد الأرستقراطى الشكلى المرتبط بإدجار ألان بو
وهنرى جيمس وت. س. إليوت: فالصفة الفنية والذوق وقد فصلت عن الغرض
الاجتماعى والالتزام السياسى لاتصلح بديلاً عن الجوهر. ويرى سميث أن الرجعية
الفردية والمثالية الفلسفية والقيود المبدئية والقواعد المقيدة التى ترتبط بالجماليات
التقليدية غير مقبولة عند كل الماركسيين ^(١٤) وعلى أى حال فقد عرض هيكس نفسه
مثل كالفرتون للنقد ليس من جانب مفكرى اليمين فحسب ولكن أيضاً من رفاق الطريق
مثل فاريل وسميث وبالذات من الجماعة اليسارية التى تؤيد **مجلة بارتيزان**.

وقد وجد هيكس نفسه ويصفه محرر مجلة **الجهامير الجديدة** (وهى الناطقة
الرئيسية باسم مثقفى الحزب الشيوعى) يدخل فى صراع متصاعد مع **مجلة بارتيزان**
التي أعيد إحيائها (١٩٢٤-١٩٢٦ ومن ١٩٣٧ إلى الحاضر) ورأس تحريرها
اليساريان المستقلان فيليب راف وويليام فيليبس. وقد حاولت مجلة بارتيزان منذ
عودتها عام ١٩٣٧ بعد سنة من الإيقاف أن تدمج الجماليات مع السياسة أو بالتحديد
التجارب الحداثية عند جويس وإليوت مع النقد الماركسى الأدبى المدقق. ونشرت هذه
المجلة للعديد من أبناء الطبقة الأدبية البارزين كما انتقدت الستالينية وتعاطفت إلى حد
ما مع التروتسكية. وبحلول أواخر الثلاثينيات هاجم راف وفيليبس، كما فعل فاريل، كلاً
من النزعة البروليتارية العاطفية النزعة والمادية الآلية ونتج عن هذه التطورات توتر
متزايد بين السياسات العقائدية والدعائية لمجلة هيكس **الجهامير الجديدة** والجماليات
الليبرالية الماركسية والحداثة الأدبية لمجلة **بارتيزان** ورئيسى تحريرها راف وفيليبس.
وعندما استأنفت مجلة **بارتيزان** الظهور بعد توقفها لأسباب مالية كانت تعارض الحزب
الشيوعى صراحة. وقد لقيت التأييد من رموز بارزة فى معارضتها للستالينيين مثل:
إدموند ويلسون وليونيل تريلنج وجون دوس باسوس وهارولد روزنبرج وميير شايبرو
وسيدنى هوك. وأقرت المجلة فى عهدها الجديد وإن لفترة قصيرة بنقد تروتسكى
لانهطاط الثورة الروسية ودعوته لتأييد البروليتاريا الثورية الدولية بدلاً من
البيروقراطية السوفيتية. وأوجد الانقسام فى الحركة الماركسية الأمريكية مواجهة بين

المفكرين الأدبيين البارزين من ناحية ومجلة الجماهير الجديدة وجرانفيل هيكس من الناحية الأخرى.^(١٥) وعلى الرغم من أن الخط الماركسي المستقل لنقاد مجلة بارتيزان يشكل جزءاً من تاريخ النقد الماركسي في الثلاثينات إلا أننا سوف نتعرض له في الفصل الرابع وليس هنا.

وفي عام ١٩٣٥ دفع هيكس الثمن لشيوعيته فبعد عودته من مؤتمر الكتاب الأمريكيين في شهر أبريل أبلغته إدارة معهد رينز كلير البوليتكنيكي حيث عمل بالتدريس منذ عام ١٩٢٩ بأنه لن يجدد عقده بسبب عملية التوفير في النفقات، واعترض هيكس وعمل على أن يحقق الاتحاد الأمريكي لأساتذة الجامعة في الأمر ثم يتفق معه على مضمّن بأن السياسة وليست الميزانية هي السبب في فصله^(١٦) (وكانت جامعات وهيئات أخرى تلجأ لأساليب مماثلة للملاحقة المفكرين اليساريين^(١٧)). واضطر هيكس بعد عام ١٩٣٥ إلى العمل الشاق ليكسب عيشه بمراجعة الكتب وتحكيم شتى مخطوطات الكتب لشركة ماكميلان للنشر وتأليف الكتب. كذلك عمل بالفلاحة في الثلاثين فداناً التي يمتلكها وجمع الخشب للوقود.

وقد دعا هيكس كغيره من الماركسيين السابقين في الثلاثينات إلى «الليبرالية الجديدة» خلال الأربعينيات - وقد ناقشها على سبيل المثال في عدد خاص تحليلي حول مستقبل الاشتراكية نشرته مجلة بارتيزان عام ١٩٤٧. وعدل هيكس في هذا البحث اعتقاده السابق بالنهاية الحتمية للرأسمالية واستيلاء البرولتاريّا على مقاليد النظام الاجتماعي وظهور المجتمع اللاتطبقى. وكان لخيبة الأمل هذه في الشيوعية الروسية والشمولية الستالينية التي شعر بها هيكس مراراً كغيره من أبناء جيله سوابق مشهودة في السخط على الثورة الروسية الذي كشف عنه فلويد ديل في الفصل الأخير من الصعكة الفكرية (١٩٢٦) وفي انشقاق ق.ف. كالقرتون عن ستالينية الحزب الشيوعي عام ١٩٣١ وفي النقد الذي عبر عنه ماكس ايستمان لنظام الحزب الصارم في الفنانون في الزى العسكري (١٩٣٤) ونهاية الاشتراكية (١٩٣٧) وفي هجوم جيمس ت. فاريل وبرنارد سميث ومجلة بارتيزان أواخر الثلاثينات على فكر الستالينية المتصلب وفي دعوة نيوتن أرفين في كتاب ويتمان (١٩٣٨) وغيره إلى الاشتراكية الديموقراطية التطورية وليست الثورية، وقد تحدث مالكولم كاولي الذي كان ستالينياً في معرض تقييمه لماركسية الثلاثينيات عن ثلاثة أحوال مميزة ومتلاحقة لتلك الفترة: ١- الغضب على الرأسمالية. ٢- الآمال الألفية المعلقة على الشيوعية. ٣- التثييط بشأن الاشتراكية بكل أنواعها^(١٨). وقد برز هيكس كشخصية رئيسية ونقطة تجمع وكبش فداء لأنه شعر بالآمال الألفية وعبر عنها أشد وأطول من غيره من الماركسيين الأمريكيين.

وأصبح جرانفيل هيكس كالكثير من أعضاء الحزب السابقين ورفاق الطريق معادياً للشيوعية بحماس بمجرد انفصاله عن الحزب عام ١٩٣٩. وقد كتب في حينها

خرجنا يقول: "إن الحياد على الأقل في المدى الطويل أمر مستحيل لكل من تعرف على الشيوعية عن كثب فإذا لم تكن معها فلا بد أن تكون ضدها" (١٩) وتفسر هذه التصريحات التي كانت شائعة بين المفكرين في أمريكا في الفترة التي أعقبت الكساد السبب الذي دعا هيكس وغيره من الراديكاليين السابقين لمساعدة مكتب التحقيقات الفيدرالي والهيئات التشريعية في مواجهة الشيوعية ولاسيما خلال الأيام الأولى للحرب الباردة مع الاتحاد السوفيتي وتقول تقارير هذه الأجهزة إن أعضاء الحزب الشيوعي كانوا عملاء لروسيا وقد اشتغلوا في بعض الأحيان بالتجسس لصالح الروس.

وعلى الرغم من نزعة العداء للشيوعية والسوفيت التي سادت بين الكثير من المثقفين الأمريكيين منذ أواخر الثلاثينيات إلا أن العديد منهم شعروا مثل هيكس بعدم الرغبة في «التخلي عما ورثناه من الليبراليين والإصلاحيين والتقدميين والراديكاليين من فترة ما قبل الشيوعية. إن الكثير يمكن إنقاذه...» (٢٠٥) وقد استقر الكثير من أتباع الحزب السابقين على الليبرالية بعد «العقد الأحمر» واستمر هيكس كغيره في التبشير بالمساواة الاقتصادية والتوزيع العادل للثروة وحرية التعبير والحق في الاختلاف وحق النقابات في التنظيم وحماية الحريات المدنية. وقد أدان الجلسات التي عقدها ماكارثي وأدان الشيوعية المذهبية. وانتقد في الخمسينيات كلاً من الشيوعيين السابقين المحافظين أمثال ويتاكر شامبرز وجون دوس باسوس وماكس إيستمان والشيوعيين السابقين الذين انتحلوا الليبرالية زيفاً ومعهم «الليبراليون المتأخرون» و «الليبراليون الطقوسيون» - فالكل مذهبون ونظريو الاتجاه في الاقتصاد والسياسة يفتقرون للطابع العملي والمرونة. وفي دعوته لمذهب «الليبرالية النقدية» الوطني النشأة تزعم هيكس في فترة ما بعد الحرب الإصلاح على نهج «الصفقة الجديدة» التي اعتبرها «أفضل وسيلة متاحة لإنقاذ الحضارة.» (١٧٩) وإذا كان هيكس قد كره الشيوعية المذهبية فإنه خلص في رأي عن الماركسية إلى ما يلي: «إن إتصال الفكر النقدي بالمادية التاريخية كان مثمراً في كثير من النواحي.» (٢٠)

مدرسة فرانكفورت في أمريكا خلال الثلاثينيات

ألف العديد من المثقفين المرتبطين «بمعهد البحوث الاجتماعية» الماركسي الألماني والذي أنشأ عام ١٩٢٢ في فرانكفورت دراسات علمية حول القاعدة الاقتصادية للمجتمع خلال العشرينيات ثم حولوا اهتمامهم خلال الثلاثينيات إلى الأبحاث المتعددة المجالات في دراسة البنية الفوقية الثقافية. وتحت إدارة ماكس هوركهايمر بعد عام ١٩٣٠ رعى المعهد دراسات جمالية ماركسية مهمة قام بها أضراب ثيودور أدورنو ووالتر بنجامين وإيريش فروم وليولوينتال وهيربرت ماركوزه. وقد نشرت أعمالهم في كتب وفي دورية المدرسة مجلة البحوث الاجتماعية. واضطر المعهد إلى الانتقال لفترة

وجيزة إلى مدينة جنيف عقب تولى النازيين السلطة أوائل عام ١٩٣٢ ثم انتقل في العام التالي إلى نيويورك بالتعاون مع جامعة كولومبيا (وإن ظلت فروعه في جنيف ولندن وباريس مفتوحة لعدة سنوات خلال الثلاثينيات).

رفض معظم أعضاء مدرسة فرانكفورت منذ البداية في أوائل العشرينيات كلاً من الاشتراكية المعتدلة لجمهورية فايمار والشيوعية المذهبية التي تقودها موسكو وينتهجها الحزب الشيوعي الألماني. وكانوا مثل الكثيرين من المفكرين الأمريكيين البارزين في الثلاثينيات ينشطون كماركسيين مستقلين (وفي هذا الجانب كان النقيض البارز هو الالتزام بسياسات الحزب عند الماركسيين الأوروبيين الكبار مثل جورج لوكاتش وأنطونيو جرامشي). والعنصر ذو المغزى في هذا المعهد اليساري غير الحزبي بنيويورك هو السلسلة التي لا تفتقر من الانتقادات الدقيقة التي أصدرها للماركسية الفجة سواء بجانبها الوضعي الآلي أو ناحيتها الستالينية المذهبية. لقد وجهت مدرسة فرانكفورت طاقاتها لإعادة درس أسس الفكر الماركسي بدلاً من تنظيم الفلسفة الماركسية في مذهب أو سياسة حزبية. وراجعت المدرسة الماركسية وأثرتها من أجل استعمال الحاضر والمستقبل. وأرادت على سبيل المثال الربط بين الماركسية والفرويدية وركزت على الأهمية الراديكالية لتحرير المرأة والتناول العقلاني لقضايا البيئة. وكما نعلم الآن فإن الماركسية الجديدة لمدرسة فرانكفورت – وليس الماركسية الأمريكية المحلية – كانت هي المصدر الذي أمد كبار أعضاء اليسار الأمريكي في الستينيات وما بعدها بالمادة التي اشتغلوا بها. ونذكر هنا من بين آخرين هريبرت ماركوزه وهو ماركسي ألماني انضم لمدرسة فرانكفورت عام ١٩٣٢ وكان الشخصية المحورية في هذا النقل للأفكار .

أما السبب في عدم وجود تأثير لمدرسة فرانكفورت على تطور الماركسية الأمريكية في الثلاثينيات فيتضح من التفسير الآتي : «كانت رغبة هوركهايمر في الإبقاء على المعهد ألماني الاتجاه (بما في ذلك الدورية التي يصدرها) تعود أيضاً إلى إدراك جاد بضرورة الإبقاء على رابطة مع الماضي الألماني الإنساني، وهي رابطة قد تعين في إعادة بناء الثقافة الألمانية ما بعد النازية في المستقبل. ولهذا لم يستجب أعضاء المعهد لإلحاح زملائهم الجدد في كولومبيا كي يدمجوا دراساتهم في المجرى العام للأبحاث العلمية الاجتماعية.»^(٢١) وكان على فرصة ربط الهيكلية التأملية لمنظري فرانكفورت مع الفلسفة الماركسية الأقل تعقيداً للأمريكيين أن تنتظر حتى جيل قادم. بل إن القسم الكبير من الماركسية الأوروبية الغربية في سنوات ما بين الحربين لم يصل إلى أمريكا إلا بعد عودة ظهور اليسار هناك خلال الستينيات وما بعدها.

بدأ معهد البحوث الاجتماعية بعد عام ١٩٤٠ في نشر مجلته وكتبه باللغة الإنجليزية واستخرج كبار أعضاء هيئته التدريسية أوراق التجنس بالجنسية الأمريكية.

وتغيرت موضوعات الأبحاث إلى تحليلات للحياة والثقافة الأمريكية. ومزجت المناهج النزعة التجريبية الأمريكية مع النظرية الفلسفية الألمانية. لكن ذلك التحول في مجهودات مدرسة فرانكفورت جاء بعد فوات أوج الماركسية الأمريكية. وعندما عاد المعهد إلى فرانكفورت في ١٩٥١ اتسم كبار أعضائه بالتشاؤم أكثر من أى وقت مضى - ليس فقط بصدد الثقافة الرأسمالية وإنما أيضاً حول فرص حدوث تحولات ماركسية إيجابية للمجتمع. وكان هذا هو شعور الراديكاليين الأمريكيين الذين خرجوا من تجربة الثلاثينيات .

أما فى ميدان الجماليات فقد أصرت مدرسة فرانكفورت على الطبيعة السياسية لكل الفن (بما فى ذلك الأعمال الكلاسيكية والبورجوازية) لأنه يحافظ على التطلعات البشرية والحنين لأشكال طوباوية من الحياة. فالفن لا يعكس فحسب الحقائق الاجتماعية القائمة (كما يؤكد كل الماركسيين) وإنما يجسد أيضاً النزعات الراديكالية. إن المفهوم الذى قال به كانت وأرنولد فى وصفهم الفن بأنه «غير ذى غرض» مفهوم خاطئ. فالفن يحتج ضد السيطرة. وتتناقض هذه النظرة الجدلية الفكرة الماركسية الفجة القائلة بأن الفن البورجوازي لا يبدى سوى الوعى الزائف. وتثرى نظرية مدرسة فرانكفورت الفكرة التى تذهب إلى أن القاعدة الاجتماعية - الاقتصادية تحدد البنية الفوقية الثقافية للمجتمع، فالأعمال الثقافية ليست مجرد ظواهر ثانوية تابعة تعكس المصالح الطبقية بل هى تعبر عن كل من تناقضات الكلية الاجتماعية وتطلعاتها الطوباوية. ويضفى وجود العناصر المضادة للأيديولوجيا فى الأعمال الفنية القيمة على كل المنتجات الجمالية - سواء النخبوية أم البروليتارية. فالعمل الفنى العظيم به إمكانية خدمة النشاط الثورى مثلما يوجد فى النص البروليتارى. ولم تنشأ هذه النظرية الشعرية الفنية فى أمريكا إلا فى السبعينيات عندما رعت التقارب بين الشكلية الجمالية وبين الماركسية .

وفى نفس الوقت الذى كانت فيه «الجبهة الشعبية» التابعة للحزب الشيوعى الأمريكى توسع قاعدة التأييد لها وتمد اليد للمثقفين والمواطنين التقدميين كانت مدرسة فرانكفورت تعمل لوضع تصور أوسع للنشاط الثورى. حدث كل هذا خلال فترة التطهير الستالينى. «على العكس من الماركسيين الأكثر أرثوذكسية لم تشعر مدرسة فرانكفورت أبداً بأن التفاعل الشخصى بين العمال والمثقفين يمكن أن يفيد أيهما. وقد أنكر هوركهيمر فى وقت مبكر عند ظهور «النظرية التقليدية والنظرية النقدية» عام ١٩٥٧ (فى مجلة البحوث الاجتماعية، المجلد السادس) أية رابطة ضرورية بين النظرية النقدية والبروليتاريا. ودعا بدلاً من ذلك إلى تحالف مع كل القوى التقدمية الراغبة «فى قول الحقيقة»^(٢٢) وأدى التخلّى عن الاعتقاد فى الاتحاد المثالى بين البروليتاريا والطبقة المثقفة - وهو من المبادئ المبكرة للشيوعيين الأمريكيين المذهبيين - إلى إضفاء

المشروعية على تركيز الباحثين والنقاد التقليدي على «الثقافة الرفيعة». (ومع ذلك فلم تتخل نزعة الترفع الظاهرة هذه أبداً عن الرأى بأن الفن يعكس ويوسط الوجود الاجتماعى). ومما له مغزى أن هذا التصور قد زعزع إصرار الستالينيين المذهبيين فى الثلاثينيات على فكرة الفن البروليتارى وعلى الواقعية الاشتراكية فى الأدب ولو اعتنق الماركسيون الأمريكيون المتشددون فكرة مشابهة لكانت حدة الخلافات بين الليبراليين الأدبيين والراييكاليين قد خفت ولما كان على جماعة جيمس ت. فاريل ومجلة بارتيزان أن تقف صفاً واحداً ضد ف. ف. كالفرتون وجرانفيل هيكس. ومع ذلك نقول على سبيل التبسيط إنه قدر لنظريات الخط التروتسكى السياسية والجمالية ونظريات الستالينية أن يشقا الحركة الماركسية وتداخلت نظريات الفن والممارسة النقدية تداخلاً لا فكاك منه فى الصراعات السياسية الداخلية.

السياسات الثقافية: «النقد الجديد» فى مواجهة الماركسية

على الرغم من أن «النقد الجديد» كان من الناحية الإسمية حركة أدبية لا سياسية تهتم بالخصائص الداخلية للأدب فإن سياساتها الثقافية -والتي كانت عادة مضمرة وإن جرى التعبير عنها أحياناً- كانت محافظة بل رجعية فى بعض الأحيان. وبرزت وجهة نظر يمينية أكثر ما برزت فى النصوص المبكرة للنقاد الجدد الجنوبيين ولا سيما جون كروانسون وألين تيت. وقد دعا «الزراعيون الجنوبيون» المرتبطون بدورية **الهارب** فى أوائل العشرينيات وبالإعلان المعنون **سَلْخُذْ مَوْقِفِي** (١٩٢٠) إلى نظام اجتماعى تقليدى مستقر متدين ريفى تشكل فيه الأسرة والقراءة والعادات أسس المجتمع. وتشكل عند النقاد الجدد الجنوبيين رد فعل واعٍ ضد كل من النزعة التجارية الصناعية المعاصرة والأنماط الأقدم من النزعة العاطفية الريفية. وقد طرحوا مثل الماركسيين نقداً قوياً ضد الرأسمالية الصناعية الأمريكية خلال فترة أفولها فى الثلاثينيات. وفى نفس الوقت فإن النقاد الجدد الصاعدين شجبوا الفلسفة الماركسية. وفكروا فى البداية فى تسمية **سَلْخُذْ مَوْقِفِي** بعنوان «جبهة ضد الشيوعية». وقد أدان أَلين تيت فى مقدمته لكتابه ذى العنوان **السافر مقالات رجعية فى الشعر والأفكار** (١٩٣٦) أية رابطة بين السياسة والشعر قائلاً «إن الشعر السياسى أو السياسة الشعرية من أى مذهب كانت لمجتمع من عضوين يعيشان على غسيل أحدهما الآخر. وهما يلتهمان بعضهما البعض فى النهاية. هذه هى هرطقة أكل لحم البشر الروحية» (٢٣) وقد اتسم النقد الجديد فى بداياته ونهاياته بهذه الإدانة «الدينية» للروابط بين السياسة والشعر.

وكان إيزرا باوند وت. س. إليوت المبشران الأمريكيان المهمان لمدرسة النقد الجديد قد انتهجا سياسات ثقافية محافظة من العشرينيات وحتى الأربعينيات وقد تشبع النقد الأمريكى الشكلى بالسياسات اليمينية سواء أكانت معلنة أم مضمرة. (٢٤)

وأدى البحث عن نظام اجتماعي جديد عند إيزرا باوند إلى الدعم المطلق للفاشية الإيطالية أما عند إليوت فقد أدى البحث إلى الدفاع عن فضائل المجتمع المسيحي الملكي. وقد هاجمت سياسات شكلية النقد الجديد شأنها في ذلك شأن الماركسية الفوضى والتشتت والاعترا ب البشرى وفقدان الرابطة الاجتماعية وفرض الطابع «السلعى» على العمل والفراغ التى اتسمت بها الحياة الرأسمالية خلال فترة ما بين الحربين. وبينما حاول الماركسيون إدخال السياسة إلى الشعر سعى النقاد الجدد إلى منع السياسة فى الشعر وضمان التزام النقاد الجمالى بالأدب والنقد.

وقد هاجم كليانث بروكس فى كتابه **الشعر الحديث والتراث** (١٩٣٩) الماركسيين لارتكابهم «الهرطقة الوعظية». إذ يرى بروكس - وهو داعية النقاء الفكرى فى مدرسة النقد الجديد - أن الماركسيين شجعوا «فن الدعاية» الموجه أولاً «للتعليم وتحويل العقيدة». ^(٢٥) ويحط هذا الخلط بالقيم الجمالية الأصيلة : «إن حقيقة المذهب المعلن فى العقيدة لا تستطيع فيحدد ذاتها أن تجعل القصيدة جيدة». (٤٩) وبالإضافة إلى هذا فإن حاجة الماركسية الثورية إلى أن يبشر الأدب بالحقائق والدعوات البروليتارية تتعرض لخطر إنتاج «شعر الإقصاء» الذى يسقط جوانب التجربة غير المرغوبة مما يبسط الحياة إلى حد مفرط. وقد خلص بروكس عن الماركسيين بقوله إنه «مهما بلغت ثورية اقتصادهم فإن النظرية الجمالية عند هؤلاء النقاد ليست ثورية على الإطلاق. وهى لا تحرز تقدماً يذكر على مواقف أهل العصر الفيكتورى بتصيدهم "للدروس" وجمعياتهم التى تدرس شعر براوننج» (٥١) وبصرف النظر عن السخرية وإطلاق النعوت وضع بروكس إصبعه على نقطة طالما ذكرها فاريل الماركسى ونقاد مجلة **بارتيزان** ناهيك عن كالفرتون وهيكس. فقد ألح هيكس مثلاً عام ١٩٢٤ على أن «صحة النظريات الاجتماعية التى يعتنقها الشخص ليست ضماناً للإنجاز الأدبى الذى يتوقف على قوة الإدراك وليس على صحة الأيديولوجية» ^(٢٦). ومع ذلك استمر شبح مشكلة القيمة الأدبية يطارد باحثى علم الجمال الماركسيين.

وقد عبر ر. ب. بلاكمر فى مقاله «مهمة الناقد» (١٩٣٥) عن البغض الشديد للأشكال «الخارجية» من النقد الأدبى بما فيها الفلسفة الأخلاقية عند جورج سانتايانا وعلم الاجتماع وعلم النفس عند فان ويك بروكس وأيضاً النزعة «الاقتصادية» عند جرانفيل هيكس، ويرى بلاكمر كناقد جديد أن بداية ونهاية النقد هى العمل الأدبى نفسه - وليس الفلسفة أو علم الاجتماع أو الاقتصاديات أو أى شأن غير أدبى. ويمثل هذا الموقف الرأى الكلاسيكى للنقد الجديد حول كل النقد «الخارجى» ويخلص بلاكمر إلى أن هيكس «لا يكتب نقداً على الإطلاق بل يكتب تاريخاً ملتطرف وجداً لسفستائى...» ^(٢٧) وذلك لأن كتاب **هيكس التراث العظيم** درس الأدب وقيمه على ضوء العوامل الاقتصادية والصراع الطبقي والأفكار الماركسية. إذ يجب على النقد أن يركز على

الشكل الأدبي وليس على العلم الاجتماعي ونظرياته ولا على مضمون الأعمال الذي يمكن أن يفصل عن هذا الشكل. وقد أيدت وبروكس وبلاكمر، وهم رواد النقد الجديد في الثلاثينيات ، كل هذه النقاط بحماس «دينى».

وكما رفض النقاد الجدد سياسات وجماليات الماركسية عادية الماركسيون نظرية الشعر الشكلية عند النقاد الجدد ومعها نقدهم اللاسياسى. ففي أوائل الثلاثينيات مثلاً تحدث جرانفيل هيكس عن «الريفين» فى التراث العظيم:

إن إعلان السادة دافيدسون ورانسوم وتيت وغيرهم ممن وقفوا بجانب الزراعة فى مواجهة الصناعة وبجانب المثل الجنوبية فى تعارضها مع المثل الشمالية ربما يستحق أى إعجاب يغدقه المرء على الحركات الكيشوتية لكن جهدهم ضائع. إن أصوات الكونفيدرالية [الجنوبية] تتجاهل القوى الإقتصادية التى تنشر التصنيع. إنهم يتجاهلون القوى السياسية التى عليهم أن يتصارعوا معها ليخلقوا ذلك القطاع الزراعى الذى يؤمنون به. (٢٨٢).

ويرى هيكس أن تجاهل الإقتصاديات والسياسة يعنى الإنغماس فى حركات كيشوتية عبثية. فلا يمكن إغفال تلك القوى أو كبتها أو نسيانها. ولا يمكن أن تكون السكونية هى الحل المطروح بل الحركية أمر جوهري هنا. لقد اختلف النقاد الجدد والماركسيون حول هذه النقاط على الرغم من أن الطرفين اشتركا فى رأى حول شروء الرأسمالية الصناعية التى أبرزها الكساد العظيم.

أما برنارد سميث فقد رأى أن النزعة الجمالية المهيمنة عند النقاد الجدد أمر خطير وغير مقبول. وكما أشار فى **قوى فى النقد الأمريكى** فإن ما أثار ضيقه هو «النزعة الأرستقراطية المتعالية عن الحياة العادية وعدم المبالاة بمصير المجتمع والإحساس بالتفوق إزاء عواطف ومثل جماهير البشر». (٢٥٩) وبينما اعترف سميث بأن النقاد الماركسيين «دائماً ما يهتمون شأن التمييز الجمالى» و«يخفقون فى تحليل تفاعل الأفكار والشكل» (٢٧٩) فإنه رأى أن تركيز النقاد الجدد على القيمة الأدبية جزء لا يتجزأ من رؤية رجعية عامة للعالم. وقد قال عن إليوت ورانسوم وتيت وغيرهم من النقاد الجدد «إنهم نقاد جماليون تتجه ميولهم صوب الفردية والأرستقراطية وهم الآن رجعيون دينيون وسياسيون» (٢٨٥) وحسب تحليل سميث فإن الشكلية أرستقراطية فى جوهرها ومحافظة ودينية النزعة. وإن هذا النقد الأدبى «النقى» بصورة شريرة كان يلقي الدعم دائماً من الأفكار التقليدية غير الأدبية الموازية له. وقد اختتم سميث كتاب **قوى فى النقد الأمريكى** بوضع الماركسية فى المواجهة مع النقد الجديد:

إن النقد الأدبى لهذه المدرسة (النقد الجديد) ينحو إلى خلق أدب يعبر عن إحساس وتجارب حفنة من الرجال المحظوظين. أما نقد المدرسة المواجهة فإنه ينحو إلى خلق

أدب يعبر عن مثل وميول الذين ينظرون بتطلع إلى قهر الفقر والجهل واللامساواة -
وإلى الرفعة المادية والفكرية لأغلبية البشر. فلمن يكون المستقبل ؟

الفصل الثانى

النقد الجديد

نشوء ونمو المدرسة النقدية الجديدة

يتفق معظم مراقبى الساحة النقدية الأمريكية على أن التطور الرئيسى فى تاريخ النقد عقب حدوث الكساد العظيم هو النجاح الساحق «للقاد الجدد» فى ٧٨ إدخال المناهج والمفاهيم الشكلية وإرساء قواعدها فى مؤسسات . حدثت المرحلة الأولى من هذا التطور خلال العشرينيات عندما بدأ ت. س. إليوت و. إ. أ. ريتشاردز وويليام إيمبسون فى إنجلترا والهاربون الزراعيون (ولاسيما جون كروانسون وألين تيت) فى أمريكا فى التعبير عن أفكار وتأليف أعمال قدر لها أن تشكل مبادئ مدرسة النقد الجديد بعد عقد من الزمان . وقد تزايد عدد النقاد المتعاطفين مع هذه المدرسة الشكلية الناشئة طيلة الثلاثينيات والأربعينيات فى المرحلة الثانية من تطور المدرسة . وتمكن النقاد الجدد من نشر معتقداتهم بفعالية فى الفصليات الأدبية وأقسام الأدب بالجامعات وكتب ومناهج الكليات. وكان النقاد الرئيسيون المرتبطون بالنقد الجديد فى أواخر الأربعينيات هم إليوت وريتشاردز وإيمبسون وروانسون وتيت و. ب. بلاكمير وكليانث بروكس ورينيه ويلك وو. ك. ويمسات وإلى حد ما كينيث برك و. ف. ر. ليفيز وإيفور وينترز. ويمكن أن نذكر الكثير من الآخرين لكن هؤلاء هم النقاد الجدد البارزون منذ البداية. وقد شملت الدوريات المتعاطفة مع النقد الجديد المعيار (١٩٢٢ - ١٩٣٩) لإليوت وسكروتنى (المخبر) لليفيز (١٩٣٢ - ١٩٥٣) فى إنجلترا ثم فى أمريكا مجلة الجنوب ويحررها بروكس وروبرت بن وارين من ١٩٣٥ إلى ١٩٤٢ ومجلة كينيون ويرأسها رانسون من ١٩٣٨ إلى ١٩٥٩ ومجلة سيوانى التى يديرها تيت من ١٩٤٤ إلى ١٩٤٥ ثم أدارها من بعده من يتعاطفون مع نفس الخط حتى الثمانينيات . أما المرحلة الثالثة من تطور هذه المدرسة فقد حدثت على مدى عشر سنوات فى أواخر الأربعينيات إلى أواخر الخمسينيات عندما فقدت الحركة الهالة «الثورية» واحتلت منطقة الوسط وهنا أنتج أتباعها مؤلفات مركبة تعبر عن نظرياتها رسمياً. ويمكن أن نشير فى هذا الصدد على وجه الخصوص إلى كتاب نظرية الألب لرينيه ويلك وأوستن وارين (١٩٤٩) وكتاب و. ك. ويمسات الأيقونة اللفظية (١٩٥٤) وكتاب مورى كريجر المدافعون الجدد عن الشعر (١٩٥٦) ثم كتاب بروكس وويمسات النقد الألبى: تاريخ وجيز (١٩٥٧).

وعندما أخذ بعض كبار النقاد الجدد يتحولون عن الممارسات الشكلية البحتة إلى اهتمامات ثقافية أوسع كانت عقائدهم أخذة فى الإنتشار بين أتباعهم من الجيلين

الثاني والثالث الذين حافظوا أحياناً على نقاء النقد الجديد بثمن باهظ مما هبط بالحركة إلى أن تكون منهجاً مذهبياً مشذب بعناية. وكان أول من تحرك متجاوزاً النقد الجديد ت. س. إليوت الذي ألف في النقد الاجتماعي طيلة الثلاثينيات والأربعينيات. كذلك تجاوزت اهتمامات ريتشاردز بعد أواخر الثلاثينيات واهتمامات بلاكمر بعد أواخر الأربعينيات النقد الجديد العادي. وارتبط آخرون بالمدرسة لفترة قصيرة فقط ومنهم مثلاً ليفيز الذي فضل النقد الثقافي منذ وقت مبكر وإيفور وينترز الذي لجأ للنقد الأخلاقي وكينيث برك الذي راد نظريات تعدد المداخل البحثية. وبينما احتفظ هؤلاء النقاد بعادات فكرية معينة ومناهج بحثية تنتمي إلى النقد الجديد ذهبوا إلى تدعيم الشككية بطرق متنوعة ثرية. وكان مما ترتب على هذا أن تقلص حجم قائمة «المؤمنين الصادقين» من الرعيل الأول الأمريكي الذي ثبت على مبادئ الحركة طيلة حياته: رانسوم وتيت وبروكس. وفي هذه النسخة المنتقصة من المدرسة يبدو ويمسات وكريجر وويليك وهم من النقاد الجدد المتحمسين لوقت طويل وكأنهم من المتأخرين الذين قدموا إلى الحلبة بعد مراحل التطور الأولى في العشرينيات والثلاثينيات.

وكان بروكس بلا جدال أكثر مروجي المدرسة نفوذاً من بين الثالوث المكون منه ومن تيت ورانسوم. فعلى العكس من رانسوم وتيت اللذين اعتبرا نفسيهما شعراء قبل أن يكونوا نقاداً بدأ بروكس وهو ناقد أكاديمي تشذيب وتنظيم ونشر النقد الجديد من وقت مبكر في كليات أمريكا وجامعاتها. ولم يكن بروكس مجدداً كإليوت ولا مفسراً عميق الغور مثل بلاكمر ولا محاججاً شرساً مثل تيت لكنه أثبت أنه محل صارم المنهج ذو بصيرة وممثل فعال ودائم للمدرسة. وحتى فترة متأخرة من الثمانينيات كان يدعى كثيراً للجامعات الأمريكية ليمثل وجهات نظر النقد الجديد.

وكان من الواضح لأنصار النقد الجديد وخصومه على حد سواء أن النقد الجديد قد انتهى أواخر الخمسينيات كمدرسة جديدة وأصيلة. ومع ذلك استنفادت أعداد متزايدة من النقاد الأكاديميين والباحثين بعد ذلك التاريخ من النقد الجديد إذ اعتبروه «النقد العادي» أو حتى «النقد» المحض. وهذا التحول من كونه مدرسة معينة إلى أن يكون الأمر القائم ثقافياً هو الذي ميز النقد الجديد عن كل المدارس المتنافسة وهو ما نراه كمرحلة رابعة من تطور المدرسة. وفي الغالب فإن النقاد الذين مارسوا النقد الجديد خلال تلك المرحلة لم يعوا أنهم يفعلون ذلك فقد ترسخت أفكار ومناهج المدرسة بعمق وانتشرت بعموم وسعة بين النقاد لتصبح عندهم هي جوهر «النقد». ولرسم ملامح المرحلة الرابعة من التطور يمكن الإشارة إلى الملاحظات اللامحة التي أبدتها المؤرخ النقدي ويليام كاين في الثمانينيات:

يبدو النقد الجديد عاجزاً أو مفتقراً للمؤيدين ومتهاوياً وميتاً أو في طريقه للموت. ولم يعد أحد يتكلم باسم النقد الجديد اليوم. لكن الحقيقة هي أن النقد الجديد يعيش

ويزدهر وهو يبدو عاجزاً فقط لأن قوته بالغة الانتشار إلى حد أننا حتى لا نعي وجودها. واتجاهات وقيم النقد الجديد مستقرة بعمق في الدراسات الإنجليزية إلى حد أننا لا نرى فيها تراثاً لحركة معينة. بل على العكس، نشعر بأن هذه القيم ونقاط التركيز أمور طبيعية وهي الشروط المحددة للنقد عموماً. (١)

لقد أعلن "موت" وهي النقد الجديد في الخمسينيات عن نوع من "الخلود" الذي أضفيت عليه الاعتيادية وهذا إنجاز عجيب لم تصل إليه أية مدرسة نقدية في تلك الحقبة. فماذا كانت الأفكار والقيم والمعتقدات الأساسية التي رعت هذه الحياة الممتدة؟

أساسيات نظرية الفن الشكلية

يقدم كليات بروكس في موسوعة برنستون للشعر ونظرية الشعر (طبعة موسعة عام ١٩٧٤) تعريفاً للنقد الجديد موجزاً في ١٢٠٠ كلمة. وهو يركز على حفنة من الخصائص المميزة للمدرسة الشكلية. فالنقد الجديد أولاً يفصل النقد الأدبي عن دراسة المصادر والخلفيات الاجتماعية وتاريخ الأفكار والسياسة والآثار الاجتماعية ويسعى لتتقية النقد الشعري من هذه الاهتمامات 'الخارجية' وتركيز الاهتمام أساساً على "الموضوع الأدبي" نفسه. والنقد الجديد ثانياً يستكشف بناء العمل وليس عقل المؤلف ولا ردود أفعال القراء. ويدعو النقد الجديد، ثالثاً إلى نظرية "عضوية" للشعر بدلاً من المفهوم الثنائي عن الشكل والمادة. وهو يركز على كلمات النص في علاقتها بكامل مضمون العمل. وتسهم كل كلمة في سياق فريد وتستمد معناها المحدد من موقعها في السياق الشعري. ويمارس النقد الجديد، رابعاً، قراءة مدققة للأعمال الأدبية ويعنى بدقة بظلال المعاني في الكلمات والأشكال الأدبية البلاغية واصدء المعنى في محاولة لتعيين الوحدة السياقية والمعنى في العمل الذي يدرسه. ويميز النقد الجديد خامساً، بين الأدب وكل من الدين والأخلاق لأن العديد من أتباعه لهم آراء دينية محددة ولا يبحثون عن بديل للدين أو للأخلاق أو للأدب. (٢) وعلى الرغم من أن قائمة بروكس هذه لخصائص المدرسة بحاجة للتعديل والتكميل إلا إنها تصلح كميثاق عام للأفكار والمناهج الشكلية لمدرسة النقد الجديد. وكانت مجموعة المفاهيم هذه تمثل نظاماً نقدياً منهجياً عند بعض أعضاء المدرسة بينما كانت عند البعض الآخر في منزلة مجموعة مؤقتة من الاتجاهات حول الأدب والنقد.

ولكى تفهم ما الذي طرحه النقد الجديد فمن المفيد أن نستدعي من الماضي ما الذي وقفوا ضده، ويذكر رينيه ويليك في تقييم له عن الماضي نشر في أواخر السبعينات أن النقاد الجدد ردوا بقوة على اتجاهات معينة سادت في النقد والمجتمع الأمريكي خلال الفترة المبكرة من القرن العشرين. وكانوا بالذات يكرهون النغمة الإيحائية للنقد الانطباعي والنزعة الأخلاقية للإنسانية الجديدة والنقد الثقافي المعادي

للحدثة عند منكن وقان ويك بروكس والتوجه صوب علم الإجتماع عند النقد الماركسي، وكانوا بجانب ذلك يعترضون على النقد الأكاديمي ولا سيما الفيلولوجيا (الدرس اللغوي التاريخي) والبليوغرافيات للنصوص الأدبية والدراسات التاريخية والتاريخ الأدبي، وكلها اتجاهات هيمنت على التدريس في الجامعات وعلى مطبوعات الوسط الأكاديمي ونظام الترقيات به. وما أجمع عليه النقاد الجدد في رفض النقد الأكاديمي هو مفهومه لما يشكل الأدب المعتبر: فلم يكن ثمة مكان للأدب الحديث في هذا المفهوم ولم تعط إلا مساحة صغيرة جداً للشعراء الميتافيزيقيين. وأخيراً أبغض معظم النقاد الجدد الأمريكيون العلم وتزعمهم في ذلك رانسوم وتيت اللذان نظرا إلى العلم كما يقول ويليك باعتباره شرير التاريخ الذي دمر المجتمع البشري وفقت أسلوب الحياة العضوي القديم ومهد الطريق للتصنيع وجعل من الإنسان ذلك المخلوق المغترب مقتلع الجذور فاقد الإيمان بالله الذي أصبح عليه في هذا القرن. فالعلم يشجع التفكير الطوباوي وفكرة كمال الإنسان الزائفة وهم التقدم الذي لا نهاية له^(٢) وقد انضمت كراهاات النقد الجدد مع معتقداتهم لتجعل منهم وهم جماعة الأدباء من شتى الميول وحدة واحدة.

وقد مارس الجيل الأول الرائد من النقاد الجدد النقد الذي يصور الأحكام كجزء من برنامجهم الشكلي العام وذهبوا إلى الحكم بانتظام على قيمة النصوص الأدبية لأن توجيههم انصب على تعديل نسق الأعمال الأدبية العظيمة. وسرعان ما برزت إلى الوجود معايير للقيمة الشعرية كما سنرى ولم يقتصر النقد المصدر للأحكام الذي شكل جزءاً جوهرياً من النقد الجديد في أوائله على الأدب بل امتد إلى الدين والنقد الاجتماعي وانبثق منها. ومن أول النماذج لهذا الاتجاه ت. س. اليوت الذي طرح في الغاية المقدسة (١٩٢٠) عرضاً ونقداً مؤثراً لتطور الثقافة الغربية نحو الانحطاط. ففي الماضي كان هناك عالم منظم تفتت بيد الشك والعلم مما أدى إلى 'انفصام الشعور' واغتراب الإنسان عن نفسه وعن عالمه. ومع ذلك فمن الممكن مقاومة التحلل الجارى للمجتمعات الغربية بسبب العلمنة والتصنيع ومن الممكن السعى نحو الاكتمال.

إن 'الإحساس الموحد' وهو (إعادة) ربط معقدة بين الفكر والشعور يمكن الوصول إليه برفض الحضارة الحديثة الخاطئة والعودة إلى الأسطورة والدين والثقافة المتجانسة (المسيحية وليس الريفية). ويؤدى تحليل إليوت للتفكك الاجتماعي مثله في ذلك مثل رأى الزراعيين الجنوبيين حول المجتمع الحديث المنحط إلى مجموعة من القيم الأخلاقية - الأدبية المتضافرة: الإحساس الموحد وتعدد الفكر واكتمال الوجود والنظام والدين والأسطورة وكلها تعد من الايجابيات الطيبة ويمكن العثور على هذه القيم مثلاً وبشكل بارز عند شعراء من أمثال دانتي ودون - وهما من عظماء الكتاب ويحظيان أكثر من غيرهما بالتقدير عند إليوت وتيت. ونجد أن النقد الشكلي لمدرسة النقد الجديد

يرتبط دائماً بتقييم اجتماعي أخلاقي ديني سياسي للماضي والحاضر والمستقبل. وتمثل هذه البديهيات المبدئية الأساس الذي يقوم عليه النقد الأدبي والحكمي عند الدائرة الضيقة للنقاد الجدد الأوائل. وبجانب ذلك فقد حددت هذه البديهيات تصورهم للشعر نفسه. وعلى الرغم من أنهم حاولوا تطهير النقد إلا أن ممارسة ونظرية النقد عند هؤلاء الشكليين الأمريكيين كانت ترتبط في الغالب بأيديولوجية ونظام للقيم محافظ وتقليدي. وفي أواخر حياته كان اليوت صريحاً عندما قال إنه "يستحيل ضرب سور يفصل النقد الأدبي عن النقد في المجالات الأخرى ولا يمكن استبعاد الأحكام الأخلاقية والدينية والاجتماعية تماماً" (٤)

البروتوكولات الشكلية و"القراءة المدققة"

تميز النقد الجديد عن مدارس النقد الأدبي الأخرى "بقراءاته المدققة" الصارمة لنصوص قصيرة نسبياً هي في الغالب قصائد. ولا يمكن إنكار حقيقة أن نمطاً قوياً وصارماً في شرح النص كان السمة الغالبة على أفضل إنتاج للنقد الجديد من منتصف الثلاثينيات وما بعدها. ومما له مغزى أن الافتراضات المحيطة بهذه القراءة حكمت ظهور مميز من التأويلية الشكلية. لذا لا يكفي القول بأن النقد الجديد مارس "القراءة المدققة" بل من الحيوى أن نوضح وفرة الأساليب (البروتوكولات) التي وجهت وحددت النشاط التفسيري عند الشكليين.

لقد اعتبرت المداخل النقدية "النشئية" و"الاستقبالية" من المحرمات، فما يدخل في نشأة النص يعد مجرد مادة تحضيرية للتفسير لكنها غير ذات صلة به (مهما كانت شائقة)، ومن هنا فإن دراسة المصادر والخلفيات سواء أكانت تاريخية أو نفسية أو اجتماعية لم يكن لها سوى أقل دور في التفسير. وبهذه الطريقة فرض البعد واللاذاتية على الشعر - وأصبح موضوعياً. وبالمثل فإن الاستجابة الشخصية للقارئ ليس لها إلا القليل من الأهمية في النقد الواعي للنصوص الشعرية، ولا يهم أن تكون هذه الاستجابة من قارئ معاصر أو استجابة متطورة لقارئ من الماضي التاريخي. وقد استبعد استقبال القارئ مسبقاً على فرض أنه ينحرف عن التحليل النقدي الصحيح. وهذان هما العنصران الرئيسيان في النظام البروتوكولات الذي يحدد ويحكم النشاط المضبوط بعناية للتفسير الشكلي كما مارسه النقاد الجدد.

وقد حدد و.ك. ويمسات بقوة الحجج الشكلية ضد النقد النشئي والاستقبالي وكان معه مونرو سي. بيردسلي في المقاتلين المحتفي بهما "زيف القصيدة" (١٩٤٦) و "زيف التأثيرية" (١٩٤٩) - ونشرت كلاهما أولاً في مجلة سيوانى وفيما بعد في كتاب الأيقونة اللفظية. وكما هي الحال غالباً في الطروحات النظرية فإن الحجج مع أو ضد مفهوم معين تتطلب الدعم من مفاهيم أخرى، ونجد أن أرضية الأفكار التي تشكل

المذهب الشكلي للنقد الجديد وكما أوجزها بروكس في مقالته بموسوعة برنستون قد دخلت في هاتين المقالتين الأساسيتين لمدرسة النقد الجديد. وقد تحدت صياغة منهج القراءة الشكلي بأسره من خلال شبكة من المبادئ الجوهرية المستقلة. فنحن نلمح مثلاً عنقوداً معيناً من المفاهيم الأساسية في هذه الفقرة من "زيف القصيدة":

إن الحكم على القصيدة يشبه الحكم على طبق من حلوى المهلبية أو آلة. فنحن نريد لهذا الحكم أن يكون له أثر عملي. ونحن نستنتج وجود قصد للصانع لأن الصنعة لها أثر عملي. "لا يجب أن تعني القصيدة بل توجد". ولكن القصيدة لا توجد إلا من خلال معناها حيث أن الكلمات هي مادتها - ومع ذلك فهي موجودة، ببساطة موجودة بمعنى أنه لا يحق لنا أن نسأل عن الجزء المقصود والجزء المعنى. إن الشعر إنجاز أسلوبى نعالج فيه تركيباً للمعنى مرة واحدة. وينجح الشعر لأن كل أو معظم ما يقال أويضم فيه له صلة بالأمر. أما ما ليس له صلة فقد استبعد كما تستبعد الكتل من المهلبية والأعطال من الآلة، ويختلف الشعر في هذا الجانب عن المقولات العملية التي لا تنجح إلا عندما نستنتج القصد الصحيح. (٥)

وتسعى هذه الصور الغريبة للقصيدة المثالية كطبق من المهلبية أو آلة أو شئ مصنوع إلى إضفاء الموضوعية والطابع الفراغى المكانى على الأدب - وإلى إنشاء مكانة وجودية لا تتغير ينفصل فيها الأدب عن منتجه ومستهلكيه. وهو يقف وحده - فى غير زمان، «وببساطة فالأدب موجود، هو كائن، أما ما انتواه صانعه فليس ماثلاً أمامنا ولا هو مرغوب فيه كمعيار للحكم على نجاح العمل" (٢) ومهمة الناقد هي الحكم على النص كما يحكم المرء على شئ ما أو آلة ليرى ما إذا كانت تعمل بكفاءة أم لا. فلا بد أن تعمل كل الأجزاء معاً ولا يجب أن يبقى أي جزء بلا دور أو صلة، إن القصيدة وهي أيقونة لفظية - كل مركب مكانى من المعنى لكل الكلمات والمضامين فيه دور توديه، ويختلف الشعر عن اللغة العملية من الناحيتين الوجودية والأسلوبية. ويعنى الحضور الآلى الكامل "للمعنى" وتشكله المكانى أن التفسير يأتى فى أعقاب تحليلات متعددة تأملية تضيف إحساساً بالموضوعية والعلم الشامل لقراءات النقد الجديد الفاحصة للنصوص.

وعندما يقبل الناقد الجديد على فحص وتقييم النص يفترض منذ البداية أنه كل مركب مساحى من الكلمات ذات الارتباطات المعقدة. وقد ألفت القصيدة من البداية كفاءة الصنع أو آلة كفاءة شئ مصنوع غير شخصى ولا تاريخى. وعلى الرغم من أن لغة القصيدة منفصلة عن الخطاب العادى إلا إنها تعطى معنى بالغ التعقيد وذا نوعية خاصة. ولكن حقيقة وجود القصيدة كشئ مستقل أكثر أهمية من أن لها معنى: فالوجود يسبق المعنى. لقد أعلى النقاد الجدد قيمة استقلال النص على معناه - لكنهم لم يسقطوا فكرة المعنى. ويقول ألان تيت: "يمكن القول إن القصيدة تدرك نفسها وإن

الشاعر والقارئ لا يدركان شيئاً مما تقوله القصيدة ان بمعزل عن كلمات القصيدة" (١) وأدى هذا النمط من المفاهيم إلى تركيز التوصيف والحكم النقدي باستمرار وبشكل تام على النص مع استثناء ما عداه بقدر الإمكان، وأغدق التقدير على القصائد المعقدة المستقلة التي تمتلأ بالعلاقات الدلالية المتداخلة المركبة. ولم يكن من المدهش على ضوء هذه القيم أن أعمال جون دون وغيره من الشعراء الميتافيزيقيين وأعمال ت. س. إليوت وغيره من شعراء أوج الحداثة قوبلت باحتفاء كبير بينما أدينت أو أهملت أعمال والت ويتمان وشعراء الرومانسية المتسيبين". وفي نهاية الأمر توالد عن الأسلوب الخاص في القراءة للنقاد الجدد إعادة تقييم أكاديمية واسعة النطاق لكامل النسق المعبر للأعمال الشعرية العظيمة. وببساطة فإن القراءة عند النقاد الجدد تتطلب الشرح البلاغي الفني والتقييم الأدبي القائم على مجموعة محددة من البروتوكولات أو الأساليب سابقة الوجود ويحتل مبدأ التركيب أو التعقد الشعري المكانة الأولى في هرم القيم الأدبية والتفسيرية.

وتستحق فكرة المعنى في نظرية وممارسات النقد الجديد المزيد من الفحص لأن هذا المفهوم الزلق يقع في نقطة تقاطع مكثفة للعديد من الأفكار الأساسية عند تلك المدرسة الشكلية. ولها دور حيوي في تشكيل بروتوكولات (أساليب) القراءة.

وبعد أن يدرس كليات بروكس عشرة أعمال متفوقة من ماكبث إلى العصر الحاضر في كتابه **الإتاء المحكم الصنع** (١٩٤٧) يخلص في الفصل الأخير "هرطقة التلخيص" إلى أنه "يجب طرح القيمة الجيدة التي تشترك فيها القصائد ليس في إطار (المضمون) أو (المادة) بالمعنى الاعتيادي لتلك المصطلحات وإنما في إطار المبنى". (٧) وتتوقف قيمة القصيدة عند الناقد الجديد على **مبناها** وليس على معناها، ومن الهرطقة استخراج المضمون من القصيدة أو تلخيص النص لأنه يختزل "المعنى" في مقولة أو عبارة ويضع الأدب موضع المناقشة مع الفلسفة والعلم والسياسة ويفصله لشكل عن المضمون. وإذا فهم المعنى على أنه "التلخيص" فإنه بذلك يمتن: ليس التلخيص هو القلب الحقيقي للمعنى الذي يمثل جوهر القصيدة". (١٨٠) فما هو المعنى إذن؟ إنه مظهر للمبنى. "إن المبنى يعنى هيكلاً من المعاني النصية والتقييمات والتفسيرات ويبدو أن مبدأ الوحدة الذي يسري فيه هو موازنة ظلال الاتجاهات والمعاني وإضفاء التناغم عليها" (١٧٨) ومهمة القراءة هي دراسة وتقييم المبنى الذي يتكون من كل معقد وموحد من العناصر النصية- لغوية وبلاغية ودلالية وفلسفية ونفسية. والمبنى- المبنى الموحد- يصبح المفهوم النقدي الأسمى. والمعنى عند النقاد الجدد فئة خاضعة للمبنى وأيضاً عنصر لا ينفصل عنه. وقد ذهب بروكس كباحث تأويلي إلى أن النقاد يفهمون- يشرحون- الأبنية الأدبية الموحدة مستقلين عن أية اهتمامات حول أصل هذه الأعمال

أو استقبالها وكذلك عن اختزالها إلى عناصر تلخصها ومقولات تستخرج منها. وفي أفضل الأحوال لا تعدو تلخيصات المعنى في عبارات أن تكون كالسقالات التي تنصب لبناء عمارة.

وفي العادة تصل القراءات الشكلية للنقد الجديد إلى اكتمالها عندما يتم التدليل على وجود الوحدة والتوازن والتناغم. ويحلل الناقد قوى عديدة من التوتر والصراع والافتراق قبل أن يصل إلى لحظة التشكيل البنائي هذه ويقول بروكس إن "محاولة التعامل مع بناء كهذا تفسر لنا تكرر ورود مصطلحات في الفصول السابقة مثل (الغموض) و(المفارقة) و(مركب الاتجاهات) ثم، التورية وهو أكثرها وروداً وربما إزعاجاً للقراء." (١٧٩) وكان لهذه الأدوات الرئيسية للتفسير عند النقد الجديد دورها في التعبير عن التوترات والصراعات المتفجرة ثم الوصول إلى "اكتشاف" أو (خلق) البناء الموحد. و"التورية" بالذات هي الأداة التأويلية المفضلة عند بروكس وهي تطوع التضاربات التي تسود النصوص بحيث تستخرج الوحدة منها. والنقد الجديد ينتهي إذن إلى أن يكون نظرية وممارسة للقراءة تفترض أن البناء الموحد المؤلف من العديد من التوترات والافتراقات يمثل هدف التحليل النقدي بجانب كونه يمثل طبيعة الأدب. وكلما زاد تناغم التضاربات زادت جودة النص والتحليل.

وسادت النظرة للنصوص من كل نوع على أنها دراما تمتلأ بصراعات مركبة وقد أعلن بروكس أن "هيكل القصيدة يشبه بناء المسرحية والصراع في قلب وجوده". (١٨٦-١٨٧) وترى نظرية الشعر عند النقد الجديد أن "خاتمة القصيدة هي في فك التوترات المتنوعة التي تنشأ من المقولات والاستفسارات والرموز. وتتحقق هذه الوحدة بعملية درامية وليست منطقية وتمثل توازناً للقوى... " (١٨٩) إن ما تظهره دائماً القراء الشكلية حسب منهج النقد الجديد-أو ما تسعى إلى إظهاره- هو وجود بناء درامي موحد من القوى البلاغية والدلالية والنفسية والرمزية في حالة من التوازن. وينطبق نموذج الدراما على كل الأنواع الأدبية ويمكن التفسير من التركيز على التوترات والقوى في توازنها النهائي كذلك يتيح هذا النموذج للنقاد أن يتحدثوا عن "الشخصيات" وعن "المتحدثين" بدون أسماء بدلاً من الحديث عن مؤلفي الأعمال مما يسهل من إثبات مبدأ البناء في مواجهة النقد النشوئي ويسهل كذلك الاعتقاد في استقلال الأدب.

وقد تحدد المنهج التأويلي للنقد الجديد في المقام الأول من خلال تناقض معين أو "جدل" كامن في نظريته للشعر. إذ تنافس فيه عنقود من المفاهيم ذات الصلة بنظرية "الفن من أجل الفن" عند كانت مع نسق من الأفكار المرتبطة بالفلسفة الكلاسيكية الأقدم. فمن ناحية فصل الشعر عن الأخلاق والدين والعلم وعلم النفس وعلم الاجتماع

والتاريخ واكتسب الوحدة الداخلية من خلال توازنات وتناغمات جمالية ودرامية. ومن الناحية الأخرى كان الشعر عند النقد الجديد «شبيهاً بالواقع» و«محاكاة» «تنبئ على التجربة» (أ.م.ص، ١٩٤) تقدم لنا معرفة بالشئ في اكتماله و«بكامل جسد التجربة» (م. أ. ع، ١٠٥). وأتاح هذا المزيج الفريد من نظريات الأدب النصية والمعرفية والقائمة على المحاكاة أن تتجه التفسيرات إلى وجهة أو أكثر. إذ يمكن لقراءة النقد الجديد للنص أن تركز على التعقد والكلية الجمالية أو على ثراء الحياة والواقع أو على تجسيد التجربة والصراع أو قد تتجه كما في الاحتمال الأغلب إلى مزيج من هذه القيم. ويمكن للتركيز التفسيري أن يكون في جله جمالياً أو أخلاقياً أو نفسياً أو فلسفياً أو لغوياً أو دينياً أو بلاغياً أو حكماً.

(إن الصورة التقليدية والمضللة القديمة عن "القراءة المدققة" التي يقوم بها النقد الجديد كعملية تفسير جمالية وبلاغية فقط للنصوص كانت نتاج عدة قوى: توجه الحركة المتنامي إلى تضيق وتقنين خصائصها الأساسية واتجاه خصومها إلى اختزال ممارساتها المتنوعة ونجاح الكتب الدراسية والبيانات التي أصدرتها ثم تجميع التنوع المبكر للمدرسة على يد مقلديها اللاحقين).

وأن النقد الجديد ليدين لكانت وكولردج بمدخل جمالي له جذوره في نظرية الخيال ويعلى كثيراً من شأن الوحدة الشعرية والشمول والتناغم. ويجانب ذلك اتباع النقاد الجدد سلفيهما الفيلسوفين في شجب النظريات النفعية والمذهبية للأدب والنقد والتي أعلت من شأن المصلحة والإرادة فوق خصائص اللامصلحة وانعدام الغرض في الجمال الأصيل. وكان موضوع الدرس الجمالي الحقيقي عندهم هو "الشكل الداخلي السحري ذو المغزى للأعمال الشعرية الفريدة.

ومن المفاهيم التي تردت كثيراً في تطور نظرية الشعر والتأويل للنقد الجديد فكرة "دينية" عن الاستعارة كانت البروتوكول (الإجراء) الأساسي في القراءة المدققة. وقد عبر ويمسات وبروكس عن هذه الفكرة بجلاء وإيجاز في كتابهما النقد الأدبي تاريخ وجيز:

للأفكار العامة مكانها في خطاب العلم
والفلسفة المفهومي الخالص والتفاصيل
المحددة حضورها الكثيف في الجرائد
ومحاضر المحاكم ولكننا لا نجد الاندماج
الشديد وذا المغزى للتفاصيل والفكرة
العامة إلا في الاستعارة وبالتالي في
الشعر. (٨)

وهكذا فإن ارتباط ما هو محسوس وتاريخي مع المجرد والعام، الصحيفة وسجل المحاكم مع الفلسفة والعلم، يحدث من خلال الاستعارة وهي الشعر، وبمعنى آخر فإن بعد المحاكاة والمعرفة في الأدب يندمج في نطاق نصي تصويري أكثر أساسية. وما يجعل الشعر مختلفاً عن الخطاب العادي والخطاب العلمي هو الاستعارة. والشعر هو الاستعارة والاستعارة هي الشعر. وقد خلص رانسوم في تحليله لوجودية الشعر عام ١٩٢٤ إلى أن "التوكيد الشعري ينطوي على جانب إعجازي أو خارق للطبيعة".^(٩) ودعمت نظرية الاستعارة- التي وضعها رانسوم وبروكس وويمسات وكريجر- من نظرية الشعر الرمزية التجسدية التي تدين بأفكارها إلى كولريد ج. والشعر بفضل الاستعارة هو ملك الخطاب لبشرى. وإذا كان غرض الاستعارة في النظرية الكلاسيكية التزيين والتوضيح فإن وظيفتها عند النقد الجديد هي "اكتشاف الحقيقة". والإستعارة "سبيل إلى الرؤية المتبصرة" وهي في الشعر عنصر "بنائي" وليست مجرد "زينة"^(١٠) وقد عالج النقاد الجدد الاستعارة كدأبهم في أطر دينية أو مقدسة. وأدى إضفاء الطابع الروحي هذا على الاستعارة إلى تركيز التفسير عليها قبل أى شئ آخر بينما قل عادة الاهتمام بالأوزان والأنواع الشعرية إن لم ينعدم. ولا يجب أن نندهش على ضوء الدور المركزي والقيمة "الدينية" اللذين أضفيا على اللغة الاستعارية أن نجد التقاءً معيناً بين التفسير الأصولي البروتستانتى و"القراء المدققة" عند النقد الجديد.^(١١) فعلى النقيض من "النقد السامى" للدراسات الحديثة للإنجيل بعنايتها بالأمور التاريخية وعيوب النص أضفت الدراسات التأويلية الأصولية وضعا إلهياً على العمل أولاً ثم توجهت بعد ذلك لفك عناصره فى تبجيل. وقد أسست شكلية النقد الجديد على هذا التراث.

ويتطلب منهج القراء عند النقد الجديد من القارئ أن يركز على القصيدة وليس على استجاباته وأن يتجنب الاهتمامات الخارجية ويستعمل المعايير الفنية الموضوعية. ويفترض هذا الموقف وجود قارئ مثالى. وقد قال بروكس فى مقال "الناقد الشكلى" المنشور فى مجلة كينيون عام ١٩٥١ إن "الناقد الشكلى يفترض وجود قارئ مثالى. فبدلاً من أن يركز على النطاق المتنوع للقراءات المحتملة يسعى الناقد للعثور على نقطة مرجعية مركزية يمكن أن يركز من خلالها على بناء القصيدة أو الرواية".^(١٢) وهنا أيضاً نجد أن هدف القارئ هو البناء- بالمعنى الخاص لهذا المصطلح عند النقد الجديد. فعلى القارئ الشكلى المثالى أن يقبع فى "نقطة مرجعية مركزية" كى يصل إلى البناء لكن أحداً لا يخبر القارئ كيف يشغل هذا المكان التأويلى. ومع ذلك يقر بروكس فى الجملة التالية بأنه "لا يوجد قارئ مثالى طبعاً وأعتقد أن الناقد الممارس ليس فى حاجة إلى التذكير الملح بالفجوة بين قراءاته والقراءة الحقيقية للقصيدة".^(٧٥) ويمكن فى

إطار هذه الصياغة المتطرفة أن نتصور قارئ النقد الجديد وهو يجرى وراء القراءة النصية الوحيدة-التي يعرف أنها خيال. وعليه قبل كل شيء أن يتجنب "النطاق المتنوع للقراءات المحتملة". لقد أقض شبح التأويلية النسبية مضجع النقد الجديد.

كذلك كان الاعتقاد الجوهري في مفهوم "الوحدة"، مثله مثل مفهوم "القارئ المثالي"، خيالا يؤدي وظيفة عملية. فقد ذكرنا تيت بأن علينا أن نستمع لتحذير السيد رانسوم من أن الوحدة الكاملة أو التماسك الكامل في العمل الفني هو وهم نقدي. (م. أ. ع، ٢٧٢) ولم نعتد من الناقد الجديد أن يززع الثقة بهذه الطريقة في بروتوكولاته النقدية فهو يفضل الإطلاق على النسبية. ومع ذلك نستطيع العثور على لحظات أخرى من هذه القلقة. إذ يقول تيت مثلاً في نقطة معينة وهو يتحدث عن مفهومه الراسخ عن "المجتمع العضوي" أو الموحد (وهو المثال الزراعي القديم) إن «القضية موضع النقاش ليست فيما إذا كانت وحدة الوجود في المجتمع العضوي قد وجدت أو يمكن أن توجد. بل لابد أن نؤكد وجودها ولو لمجرد تفسير تفكك الوجود الذي هو الحقيقة الأولى في الحالة البشرية» (م. أ. ع، ٢٧٨) إننا نعثر أحياناً في نصوص لنقاد جدد آخرين على هذه الاستراتيجية التي وضعت على غرار فكرة والاس ستيفنز المحتفى بها عن "الخيالات الضرورية" وسنرى أن الأعمال المتأخرة لمورى كريجر تعكس هذا الاتجاه بشكل بارز. والنتيجة التي نخرج بها هي تعديل فهمنا لإخلاص النقاد الجدد للمثل المنشودة. وهي في هذه الحالة المثال الأدبي والثقافي حول "الوحدة".

ويحدث اعتدال مشابه عندما نضبط تيت وهو يعترف في معرض مناقشته لقصيدة "ساحرة كووس" لروبرت فروست بأن هذا العمل "شأنه شأن كل عمل فني من الطراز الأول سواء أكان قصيدة أم صورة أم نحتاً أم فيلماً يستدعي تفسيرات متنوعة لا نهائية يمكن أن تكون كلها "صحيحة" (١٢) ويستطيع المؤرخ المشتغل بكم المادة التي كتبها النقاد الجدد أن يكون منها أيديولوجية ضيقة موحدة أو ربما اعتنى بالاختلافات ولحظات القلقة لينشئ صورة لمدرسة أكثر تنوعاً واختلافاً في داخلها. ويؤدي اعتراف تيت إلى توسيع فهمنا لهذا التأويل الشكلي ويضفي على بروتوكولاته وممارساته المميزة للقراءة المدققة طابعاً وهمياً مبالغاً فيه متسماً بالنزعة المتسلطة.

ونستطيع أن نلخص وفرة البروتوكولات الشكلية التي حددت ووجهت "القراءة المدققة" عند النقد الجديد واضعين في اعتبارنا المحاذير المعتادة التي تصاحب مثل هذه الصياغات المثالية الاختزالية. فالناقد الجديد وهو يمارس القراءة المدققة يلجأ عموماً إلى:

١- انتقاء نص قصير وهو غالباً قصيدة ميتافيزيقية أو حديثة.

٢- استبعاد المداخل النقدية "النشئية".

- ٢- تجنب البحث "الاستقبالي".
- ٤- افتراض أن النص شئ مستقل لا تاريخي ومكانى الوجود.
- ٥- الفرض أن النص معقد ومركب وكذلك كفاء وموحد.
- ٦- القيام بالعديد من القراءات التأملية.
- ٧- النظر إلى كل عمل باعتباره دراما من القوى المتصارعة.
- ٨- التركيز باستمرار على النص والعلاقات المترابطة المتعددة داخله دلاليًا وبلاغيًا.
- ٩- الإلحاح على الطاقات الابتكارية الجوهرية، وبالتالي الإعجازية، للغة الأدبية.
- ١٠- البعد عن التلخيص أو التأكيد على أن أمثال إعادة الصياغة هذه لا تتطابق مع المعنى الأدبي.
- ١١- البحث عن بناء عام شامل متوازن أو موحد من العناصر النصية المتناغمة.
- ١٢- إخضاع التضاربات والصراعات.
- ١٣- النظر إلى المفارقة والغموض والتورية كأساليب لإنهاء التشعبات وضمان نشوء البناء الموحد.
- ١٤- معالجة المعنى (الداخلي) باعتباره عنصراً واحداً فقط من البناء.
- ١٥- ملاحظة أبعاد المعرفة والخبرة في النص خلال النظر فيه.
- ١٦- محاولة أن يكون القارئ المثالي وأن يوجد القراءة الوحيدة والحقيقية التي تندرج تحتها القراءات العديدة.

لقد ميز هذا النظام من البروتوكولات "القراءة المدققة" الشكلية عند النقد الجديد عن الممارسات التفسيرية للمدارس الأخرى. ولم يكن النقاد الماركسيون الأمريكيون في الثلاثينيات مثلاً ليؤيدوا الكثير من فروض وإجراءات النقاد الجدد هذه، لو أيدوا أياً منها على الإطلاق. ومما له مغزى أن هذه البروتوكولات لم توجه نشاط التحليل فحسب بل جسدت معايير لإصدار الأحكام النقدية إذ تطلبت "القراءة عند النقاد الجدد التقييم بجانب الشرح. ولم يكن ثمة شك في أن بعض القصائد أفضل من الأخرى.

المهام التعليمية

نقل النقد الجديد مفاهيمه ومناهجه الأساسية، ولا سيما في مجال "القراءة المدققة"، إلى الآلاف المؤلفة من الطلبة والباحثين. ولهذا الترسيع المؤسس للأفكار والإجراءات الشكلية تاريخ معين يدخل فيه "الهاريون" الأوائل ونقاد كمبريدج أضراب

أى.أ. ريتشاردز وويليام إيمبسون وكليانث بروكس فى أعماله المتأخرة ورينيه ويليك والعديد من زملائهم. وتستحق تفاصيل المهام التعليمية للنقد الجديد الاهتمام الجاد.

كان «الهاربون» يجتمعون أسبوعياً فى جامعة فاندربيلت من عام ١٩١٩ حتى عام ١٩٢٥ ليناقدوا ويقيموا الأشعار التى يكتبونها. وعملت جماعة الدراسة الجامعية غير الرسمية هذه والتى أنتجت معايير فنية صارمة على أن تلقن لنفسها مناهج الحرفة الشعرية والقراءة السليمة. وقدر لمارسات المجموعة فيما بعد أن تحدد أسلوب التحليل المميز للنقد الجديد. وعندما انتقلت لورا رايدنج إلى إنجلترا عام ١٩٢٦، وهى التى نشرت مجلة الهارب وتذكر الممارسات النقدية «للهاربين»، ثم تعاونت مع روبرت جريفز فى عرض الشعر الحديث (١٩٢٧) فقد تكون نقلت إلى هناك أسلوب التحليل الذى دعا إليه النقاد الجدد الأمريكيون الأوائل. وقد أقر ويليام إيمبسون عند كتابة سبعة أنواع من الغموض (١٩٣٠) - وهو نص رئيسى فى ترسيخ الإجراءات الشكلية الأساسية - بأنه اعتمد كثيراً على أسلوب جريفز ورايدنج الدقيق فى التحليل.^(١٤) وأشار الكثير من النقاد الجدد بعد عام ١٩٣٠ إلى نص إيمبسون باعتباره نموذجاً يحتذى.

كان إيمبسون طالباً عند أى. أ. ريتشاردز فى جامعة كمبريدج يبلغ الرابعة والعشرين عندما نشر سبعة أنواع من الغموض. وتأثير ريتشاردز فى النقد الجديد عموماً (وفى إيمبسون خاصة) كبير ويحتاج إلى أن نبسطه هنا. لقد انقسم إنتاجه الغزير إلى فترتين عموماً. فمنذ العقد الثانى من هذا القرن وحتى الثلاثينيات اشتغل فى كمبريدج أساساً بالجماليات وعلم الدلالات والنظرية الأدبية والنقد، وارتبط بجامعة هارفارد من أواخر الثلاثينيات وحتى أواسط السبعينيات حيث ركز على التعليم وأساسيات اللغة الإنجليزية ومشروعات محو الأمية فى العالم. وكانت الأعمال المبكرة لريتشاردز هى التى أثرت فى النقد الجديد. وعلى وجه التحديد أثرت خطوط معينة من فكره المبكر بصورة مهمة فى شكلية النقاد الأمريكيين الجدد. وإذا كان النقاد الجدد قد أهملوا أو انتقدوا أو هاجموا اعتقاداته التجريبية والعقلانية وتكريسه نفسه للعلم وعلم النفس فإنهم عاملوا نظرياته فى اللغة الشعرية والنقد بجدية ومعها دراساته حول التدريس وصعوباته والتعليم فى الفصول .

وأهم كتب ريتشاردز العديدة للنقاد الجدد الأمريكيين هى بلا شك مبادئ النقد الألبى (١٩٢٤) والنقد التطبيقي (١٩٢٩). وأتت من الكتاب الأول المصطلحات التى أصبحت مألوفة الآن مثل «التوتر» و«التوازن» واللغة «العاطفية» واللغة «الإشارية» و«التورية» و«المقولة غير الحقيقية». والتجربة الجمالية عند ريتشاردز تتسم بتوازن أو تعادل مركب من الأضداد فى حالة من التوتر البالغ. وهذا الاعتدال المتوازن المستقر بفضل قوة شموله وليس بقوة استبعاده للعناصر هو السمة العامة لكل التجارب الفنية

عالية القيمة".^(١٥) وبالإضافة إلى ذلك تعتمد أرقى أنواع الشعر على التورية التي تقوم على إحضار الدوافع المضادة والمكملة" (٢٥٠). وقد أكثر كليانث بروكس وغيره بعد عقد واحد من استعمال تلك المفاهيم لإنشاء نظرياتهم عن الشعر وبروتوكولاتهم للقراءة. إلا أنهم أحلوا الأسس اللغوية والبلاغية محل الأسس النفسية في أفكار ريتشاردز. وقد ميز ريتشاردز في الفصول الأخيرة لكتاب مبادئ النقد الأدبي عندما تعرض للغة بين وظيفة اللغة الإشارية التي تسمى الأشياء وتستخدم في العلم والوظيفة العاطفية للغة التي تميز الشعر. وإذا كان الشعر غالباً ما يشير إلى أشياء يمكن التحقق من وجودها في العالم إلا أن له أغراضاً أخرى ولذا فلا يصح الحكم على اللغة الشعرية بمعيار وحيد هو التطابق بين الكلمات والأشياء. وعلينا بدلاً من معيار التطابق أن نستعمل معيار الأثر أو التماسك- الذي يعنى تنظيم الاتجاهات و"التعادل المتزن" وهما ما تختص به التجربة الجمالية. وتتألف لغة الأدب من المقولات غير الحقيقية. وهكذا حاول ريتشاردز أن يميز لغة الشعر عن لغة العلم والفلسفة بعناية في مشروع سبق وتوازي مع أهداف مشابهة سعى لها النقد الجديد.

وبعد خمس سنوات حل ريتشاردز في «النقد التطبيقي» الإستجابات المكتوبة لعدة مئات من طلبة جامعة كمبريدج على مجموعة من القصائد القصيرة. وقد وضع قائمة بصعوبات عشر في قراءة الشعر استخلصها من الفحص الدقيق لما كتبوه. وكانت المشاكل العشر الرئيسية في الفهم هي: (١) مشكلة تحديد المعنى المباشر، (٢) سوء فهم الوزن والإيقاع الشعري، (٣) سوء فهم اللغة المجازية، (٤) تطبيق إحياءات شخصية لا صلة لها بالموضوع، (٥) الارتكان على الاستجابات النمطية، (٦) المبالغة في رد الفعل العاطفي، (٧) كبت الاستجابة أو قسوة القلب، (٨) قيود المذهب الديني، (٩) الاقتراحات المسبقة حول النواحي الفنية مما يشل الفهم. (١٠) مفاهيم نقدية مسبقة ضيقة. وقال ريتشاردز: "أعتقد أن معظم العقبات الرئيسية وأسباب الفشل في قراءة الشعر والحكم عليه تقع بدون كبير تعسف ضمن هذه العوامل العشرة".^(١١) وقد أدخل كتاب **النقد التطبيقي** أساليب تعليمية رائدة في النظرية والممارسة والتفسير وتقييم الشعر وخصص ريتشاردز فيه دوراً مركزياً للغة المجازية. ووسع تلميذه إيمبسون ثم النقاد الجدد من بعده في بروتوكول القراءة هذا محدثين أثراً كبيراً. ومما له مغزى أن الهدف العام لكتاب **النقد التطبيقي** كان تحليل ثم تحسين تدريس الدراسات الأدبية. وقدم نموذج بالغ التفصيل للاستخدام في قاعات المحاضرة. وعندما وضع كليانث بروكس وروبرت بن وارين كتابهما المهم **فهم الشعر** (١٩٣٨) أضافا إلى العمل السابق لريتشاردز. وهناك خيطان أخيران في عمل ريتشاردز يستحقان الملاحظة. فقد انتقد المجتمع الحديث ضمناً على أنه منحط وحدد نواقصه مدافعاً عن المعايير السامية، وبجانب ذلك ندر أن تبدر منه توجهات تاريخية أو ميل إلى الأثرية. وعمل هذان العنصران على تقريبه أكثر من النقد الجديد.

وإذا كانت الدراسات الدقيقة للنصوص التي قدمها ريتشاردز تشير إلى إتباع منهج محكم وتفتح الإمكانيات للشروح في فصول الدراسة فإن التحليلات اللغوية التي قدمها إيمبسون ضربت المثل النهائي على كيفية القراءة المدققة وفق معايير راقية. وقد اعترف هو نفسه بأن تفسيراته مفرطة في التفاصيل وناقست في دقتها ولماحيثها الدراسات التاريخية والنصية البيليوغرافية المعاصرة. ومن المفارقة أن ما ترك الأثر الباقي من عمله لم يكن رسمه للامح أسلوب لغموض بل أسلوبه البلاغي في القراءة المدققة. كذلك فإن رفضه للنقد "التقييمي" الساذج واحتقائه بالنقد "التحليلي" الصارم - في الصفحات الختامية من **سبعة أنواع من الغموض** - توازي مع الأفكار الناشئة آنذاك عند كل المرتبطين بالنقد الشكلي الأمريكي. كان إيمبسون بحق هنا تلميذاً جيد القراءة.

ولقد راجت قيم وانحيازات ومناهج النقد الأمريكي الجديد على نطاق واسع من خلال كتب بروكس ووارين **فهم الشعر** (١٩٣٨) و**فهم القصص** (١٩٤٢) وكتاب بروكس وروبرت هايلمان **فهم الدراما** (١٩٤٦). ويذهب رينيه ويليك في تاريخه إلى أن **فهم الشعر** بمفرده "عمل أكثر من أي كتاب آخر على توصيل أساليب النقد الجديد باعتبارها شيئاً يمكن تعلمه وتقليده".^(١٧) ويتفق أوليم ليتز مع ويليك مضيفاً أن "فهم الشعر بكل مزاياه التعليمية عجل بالحركة صوب التصلب والمذهبية التي أصبحت فيما بعد السبب الوحيد لمقتل النقد الجديد".^(١٨) وقد فضل هذا الكتاب الرائد المزود بتعليقات نموذجية ومناقشات للمفاهيم الرئيسية الشعر الميتافيزيقي والحديث على الشعر الرومانسي والفيكتوري في مجموعات القصائد التي أوردتها كما أقصى النقد البيوغرافي والتاريخي والاجتماعي لصالح التحليل الشكلي للبناء الموحد وأوحى بدون قصد أن التفسير الصادق هو نقد أدبي جدير بالإعتبار حتى ولو كانت تنقصه المعرفة.

وكان جون كروانسون قد حدد المهمة التعليمية اللازمة التي جاء **فهم الشعر** ليحققها في وقت سابق في مقال "شركة النقد" (١٩٣٧)

إن أملى في إقامة معايير ذكية للنقد أضعه في أساتذة الأدب أو أساتذة الأدب الإنجليزي في هذا البلد. فهذه مهمتهم.

لا بد أن يتسم النقد بطابع علمي أكثر أي يصبح أكثر دقة ومنهجية ويعنى هذا أنه لا بد أن يتطور بجهود الدارسين الجماعية والمتواصلة - ويعنى هذا أن موقعه الصحيح هو في الجامعات.

ومضى رانسون إلى الاقتراح بأنه "بدلاً من إنتاج النقد بين الحين والآخر على أيدي الهواة أرى أن يأخذ المحترفون الجهد كله ويجد على عاتقهم، وربما أكون مجافياً للذوق في ما أقول لكنني أعتقد أن ما نحتاجه هو مؤسسة أو شركة محدودة للنقد".

(ج، ع ٢٢٨-٢٩) والأثر الجوهري لاقتراح رانسوم إن جرى العمل به هو وضع النقد الأدبي في الجامعات وإنشاء مهنة للنقد ليدخل عليه طابع الانتظام والمنهجية عبر الجهود المتضامنة ونقل النقد من كتاب المقالات في الدوريات وعروض الكتب لأساتذة الأكاديميين. ومن الجلى أن شيئاً كهذا قد حدث فقد حل الناقد الجامعي المحترف في عهدنا هذا محل الناقد الجنتلمان أو الناقد. وباستثناء إليوت اشتغل كل النقاد الجدد لفترات طويلة بالتدريس في الكليات والجامعات ونشرت الكثير من كتبهم في فصليات ودور نشر تمولها الجامعات. وكان كتاب **فهم الشعر** كمؤلف جماعي وكتاب تعليمي شكلي هو الذي نظم مبادئ النقد الجديد بتوليف أعمال ريتشاردز وإيمبسون و"لهاربين" وغيرهم كما أنه دعم إنشاء شركة النقد بالتعجيل في التأسيس الناشئ للنقد الشكلي عند النقاد الجدد. وكان اقتراح بروكس نقطة تحول في تطور النقد الجديد الأمريكي - تحول تجاه الجامعات والتعليم وحقق فهم الشعر هذه المهمة التعليمية.

وعندما نشرت الطبعة الثانية من **فهم الشعر** في عام ١٩٥٠ كان وضع النقاد الجدد قد تقوى كثيراً. فكان بروكس وويليك وويمسات أساتذة في جامعة ييل وكان بلاكمر في برنستون وبرك في بننجتون، وكان إليوت حصل لتوه على جائزة نوبل بينما كان كريجر ورانسوم في كينيون حيث رأس رانسوم كلية كينيون للغة الإنجليزية المؤثرة (وتمولها مؤسسة روكفلر). وكان ريتشاردز في هارفارد وتيت في مينيسوتا وكان وينترز قد أصبح لتوه أستاذاً في ستانفورد. تولى النقاد الجدد بفضل مواقعهم في الكليات المرموقة مكانة السلطة التي مكنتهم من نشر أفكارهم عبر كتبهم ومقالاتهم ودروسهم اليومية، وفي ذلك الوقت قننت شتى المبادئ النظرية للنقد الجديد فيما أصبح كتاباً دراسياً واسع الأثر وهو **نظرية الألب (١٩٤٩)** لرينيه ويليك وأوستن وارين. وقد توجه الكتاب لطلبة الدراسات العليا والأساتذة على العكس من «فهم الشعر» الموجه للطلبة. وفي أواخر الأربعينيات أصبحت "مؤسسة النقد" حقيقة بنيت على النشاطات التعليمية "للهاربين" ونقاد كامبريدج ونقاد ييل وغيرهم من المتعاطفين مع تلك الأعمال الشكلية.

داخل وخارج النقد الجديد: حالة نموذجية

نحا النقد الجديد في المراحل المتأخرة من تطوره إلى التصلب والمذهبية نتيجة للتنظيمات والتقنيات المكثفة وأيضاً نتيجة لنشاطاته التعليمية الواسعة والناجحة. وحدثت "التنقية" المطردة للنظرية والممارسة في الوقت الذي أخذ فيه كبار النقاد الجدد يذهبون إلى اتجاهات أخرى شتى. ففي أواخر الأربعينيات وسع إليوت وريتشاردز وليفيز وبلاكمر ووينترز وبرك من مشاريعهم ليضموا لها جوانب تاريخية

واجتماعية وأخلاقية وإن كانوا جميعاً احتفظوا بمبادئ وممارسات شكلية معينة. وكان كينيث برك أكثر النقاد الكبار توسيعاً لمشروعه بصورة مثيرة ومخططة وكشف في ذلك المسعى عن بعض أوجه القصور في النقد الجديد مما يجعل من مشروعه حالة نموذجية جديرة بالدراسة .

ظل كينيث برك كمعظم النقاد الجدد الأنجلو- أمريكيين طيلة حياته ناقداً قوياً للمجتمع الرأسمالي الصناعي مفضلاً عليه نمط الحياة في المجتمع الزراعي التعاوني. وكان لا يثق في العلم الحديث ويشعر بأن سعى العلم نحو الكمال سيؤدي إلى حروب تكنولوجية مدمرة. وهو وإن لم يكن مسيحياً متديناً فقد رأى أن العقيدة المسيحية أكمل "رؤية للعالم" وأمثل نظام أخلاقي. وألح برك وفق طريقة النقد الجدد على قيمة القراءة المدققة وألف مشروعات "مدرسية" بصورة منتظمة. وفرق بعناية بين الأدب من ناحية والأخلاق والدين من الناحية الأخرى كما فصل النقد الشكلي عن التحليل الثقافي والاجتماعي. ولم يعتنق برك معتقدات النقد الجديد فحسب بل وسعها إلى حد كبير وعلى رأسها الإيمان بأن الأدب معرفة ، وأن اللغة الاستعارية "دينية" الطابع ، وأن الدراما هي نموذج الشعر.

لكن الفوارق بين مشروع برك ومشروع النقد الجديد "المطهر" عديدة ولافتة للنظر، وهذه الاختلافات هي التي أخذت تبين أوجه القصور والمحدودية المهمة في النقد الجديد. وانقسم مشروع برك التأويلي بصورة عامة إلى ثلاث مراحل. ففي العشرينيات والثلاثينيات استكشف الأدب باعتباره فعلاً رمزياً، وفي الأربعينيات والخمسينيات حلل الأدب كفعل درامي، وفي الستينيات والسبعينيات درس الأدب كفعل "كلامى منطقي". ومما له مغزى أن الإنجازات اللاحقة لم توسع فحسب من نطاق ما سبقها بل أدمجته فيها بحيث أن مشروع الكلامية اشتمل على الجهود السابقة حول الدرامية والفعل الرمزي. واتسمت أعمال برك، سابقها ولاحقها، باهتمام طاغ بالعلاقات الإنسانية حسب مفهوم عريض لها. ولما كان برك يرى أن أحسن مصادر المعلومات عن العلاقات الإنسانية وأفضل النماذج لها هي الأشكال اللغوية والأدبية فقد اعتبره البعض مجرد ناقد أدبي آخر يكرس جهوده للتحليل الشكلي الصارم. ولكن مع مرور الوقت اتضحت اهتمامات برك العريضة للآخرين ثم أخذت تتسع لتشمل السيرة وعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والسياسة وعلم الجمال والأخلاق والدين وعلم دراسة الإنسان (الأنثروبولوجيا). وصاغ برك بالتدريج في هذه المصادر آلة معقدة للتحليل النصي. وليس مما يستغرب أن النقد الجدد الخلص أدانوا إستخدامه للاهتمامات الخارجية إلى الدراسات الأدبية واتهموه بالتخلي عن النقد الأدبي. وكان هو في الوقت ذاته يخرج قراءات دقيقة وبارعة للأعمال الشعرية رداً على متهميه. وفي أواسط الأربعينات كان برك قد وضع نموذجاً بالغ التعقيد والتفصيل للتفسير يتطلب من أجل الوصول للفهم

أن يعطى المرء نفس العناية التي يعطيها للفلسفة المنهجية. ونتيجة لهذا اتهم باللجوء للغموض واستعمال المصطلحات الشاذة والسعى لتحويل قراءه إلى مذهبه، بدلاً من تنويرهم، وبدا كما لو أن هذا الناقد الشامل أكثر من غيره يقلب محرمات النقد الجديد بقصد إلى حقائق ويحول الإجراءات المحظورة إلى ممارسات إيجابية.

وفي القلب من مشروع برك منهج شكلي شرحي تكمله مداخل تفسيرية أخرى متنوعة. ولأن التحليل الأدبي لم يستنفد دراسة العلاقات والأفعال الرمزية الإنسانية ذهب برك إلى ربط علم الشعر بالنحو والبلاغة والأخلاق. ويركز النحو في نظامه على المضمون- على الأدب كمعلومات ومعرفة. أما البلاغة فتعنى بالاستجابة -بالأدب كقوة. وتتعلق الأخلاق بالقيم المعنوية- بالأدب كتصوير شخصي واجتماعي. وفي هذا النظام الناضج يعنى علم الشعر بواحد فقط من أبعاد الفعل الرمزي. وقد أضاف برك إلى الشرح الشكلي الجوهرى فى علم الشعر التحليل النفسى لمشاغل الشاعر واستقبال الجمهور والبحث الاجتماعى فى العادات والأنساق الهرمية الثقافية الكامنة والدرس المعرفى للمعتقدات والتعريفات المذكورة والمضمرة.

ويذهب برك إلى أن الناقد إما أن يقصر جهده وبشكل مشروع على التحليل الشكلي أو أن ينتهج أبعاداً أخرى للدراسة، ولكن عليه فى الحالتين أن يلتزم بالدقة المنهجية. ويقول برك فى عام ١٩٦٦: "أرى فى مجال علم الشعر على وجه الخصوص أن نضبط القواعد بقدر ما نستطيع، فلا يمكن السماح إطلاقاً بالإشارات الذاتية الشخصية ولا يدخل التاريخ نفسه إلا من حيث أن معنى (وإحياءات) اللفظ تتغير عبر القرون..." وينبغى أن يكون التحليل الشكلي فى مجال علم الشعر محدوداً ومركزاً تستبعد منه قصائد الشاعر الأخرى والتفاصيل البيوغرافية والمعلومات التاريخية العامة. "عندما ننظر إلى العمل باعتباره نموذجاً للفعل الشعري المحض فى ذاته ومن أجل ذاته فعلينا أن نستبعد هذه الأمور. ولا بد أن نقيم المادة سلباً أو إيجاباً بدورها فى القصة (القصيدة) بصرف النظر عما إذا كانت قد طرأت خلال التأليف أو أخذت من كراسة مذكرات أو حتى سرقت أو استعيرت من شخص آخر". (١٩) ومع تحديد برك الصارم لمجال علم الشعر ومناهج الشكلية لم ير داعياً لقصر كل البحث على هذا المجال وتلك المناهج. ويقول عن "القراءة المدققة" كما عرفها إنها "تستمر فى التأمل المركز للشئ إلى نقطة لا يبصر فيها المرء أعماقه فحسب بل يرى ما وراءه باتجاه العموميات المتعلقة بأنواع الفن والتميز الفنى بل وحتى مبادئ الفكر والتجربة البشرية عامة. (٢٠) ويفصح برك هنا عن الجوهر فى حركة فكره- التحليل النصى إلى التجربة الإنسانية. وهو يرى "أنه كلما عظم نطاق وعمق الإعتبارات التى يعالجها الشاعر ازداد أدأؤه لدوره كناقد". ("أ. ن." ٢٧٢) ويمكن القول بأن برك اتسم فى عمله

بالاشتغال بالنص إلى ما وراءه ، لذا فقد كرس نفسه لمتابعة ما يضمّره النص أكثر من أى من معاصريه النقاد الجدد.

ويعرف برك "الأعمال الخيالية" في مقدمة واحد من أشهر أعماله المبكرة، وهو البحث المعنون "فلسفة الشكل الأدبي" (١٩٤١) بأنها "إجابات للأسئلة التي يطرحها الموقف الذي نشأت فيه. وهي ليست مجرد إجابات بل إجابات استراتيجية وإجابات في أسلوب".^(٢١) ويوحى هذا التعريف الافتتاحي بمشروع للنقد الخارجى بجانب الداخلى. "فالموقف" يرتبط "بالأسلوب" و"بالمحل". و"الموقف" الذى يحدد خلق العمل يشتمل فى طبيعته على الخلفيات الثقافية والتاريخية بالإضافة إلى الأمور البيوغرافية والأدبية البحتة: و"الموقف" يمثل الأرضية الوظيفية للعمل. وتسمح هذه الأرضية المتغيرة بتعدد المداخل النقدية. والأدب عند برك تعبير عن الذات فى أسلوب يستجيب لموقف ويسعى لتقديم الحلول المقنعة وهو "عدة الحياة" ويتطلب الأدب باعتباره كشفاً إجراء التحليل البيوغرافى ويستدعى باعتباره فرضاً للطقوس أو (الأسلوبية) إجراء النقد الشكلى ويدعو باعتباره استجابة ثقافية إلى البحث الاجتماعى. طور برك هذا النسق التعددى لعلم الشعر والتأويل المطروح بقوة فى "فلسفة الشكل الأدبي" بشكل تدريجى على مدى فترة الثلاثينيات. ففي **الطرح المضاد** (١٩٢١) مثلاً أعلن أن «الفنان يبدأ بالعاطفة ويترجمها إلى آلية لإثارة العاطفة فى الآخرين وبذلك يتسامى إهتمامه بعاطفته هو إلى الإهتمام بمعالجتها». ^(٢٢) وينتقل تفكير برك هنا بسرعة من التعبير عن الذات إلى الاقناع ثم الأسلوب مدمجاً كل هذه العناصر فى نظرة مركبة لطبيعة الأعمال الخيالية. وينقص هذه الصياغة المبكرة جداً البعد الاجتماعى.

وقد اتضح دور علم الاجتماع فى نظريات برك عن الأدب والنقد فى أوائل الثلاثينيات عندما أضاف منظوراً ماركسياً إلى منطلقاته الجمالية الأولية، وكان هو الوحيد من بين أوائل كبار النقاد الجدد الأمريكىين الذى اتبع خطأ اشتراكياً فى الفكر. ولم ينضم للحزب الشيوعى بل ظل ماركسياً مستقلاً. ويذهب برك فى مقالة نشرتها المجلة الماركسية العلم والمجتمع، ثم ضمت لاحقاً إلى كتابه **فلسفة الشكل الأدبي** إلى أن «تحليل الظواهر الجمالية يمكن أن يمتد أو يسقط على تحليل الظواهر الاجتماعية والسياسية عموماً». (٢٠٩) وقد أطلق برك فيما بعد على هذا النوع من التحليل إسم "النقد الاجتماعى- الروحى" الذى يهدف إلى دراسة القوى والتوترات التى تنتجها الأنساق الهرمية الاجتماعية- السياسية المحددة وتجسدها الأعمال الخيالية. ويدعو برك فى "الفن كعدة للحياة" ونشرت فى الثلاثينيات إلى مشروع واسع النطاق للنقد الاجتماعى يسعى «لإخراج الأدب من خائنته المفضلة ومنحه مكاناً فى الصورة الاجتماعية العامة». (٢٩٦) وعلى وجه التحديد يعمل مثل هذا المشروع

الاجتماعى على "تقنين الاستراتيجيات المختلفة التى أنشأها الفنانون ليسموا بها المواقف". (٢٠١) وتقدم الأعمال الأدبية شأنها فى ذلك شأن الأمثال الحضر والإثراء والتنبؤ والعزاء والتوجيه بما يتعلق مباشرة بخير الإنسانية. كما أن الأدب كالتب هو عدة للبقاء عبر مواقف إجتماعية- سياسية معينة، ويمكن للنقد بل يجب عليه أن يعنى بهذه الدوافع القوية فى الأدب.

ويلج برك فى "فلسفة الشكل الأدبى" على أن "محور التركيز الأولى فى التحليل النقدي لابد أن يكون على بناء العمل نفسه" لكنه يضيف أن "الملاحظات حول البناء تكون أكثر صلة بالموضوع عندما تنظر إلى العمل باعتباره عملاً للبناء" (٧٤) وقد أدخل ضمن وظائف الأدب الغرض الاجتماعى: فالأدب به قوى علاجية وتطهيرية تنطبق على الجسد الاجتماعى. والتطهير والخلوص الذى يحدثه الأدب ينطبق على الشعراء كما على القراء. ويلوح هذا "المبدأ الوظيفي" وراء نظرية برك العامة عن الأدب كفعل. فالأدب يفعل الأشياء- للشعراء والقراء والمجتمعات، ولابد أن يفهم شكل ومحتوى الأدب من هذا الجانب. وبناء عليه تقدم لنا علوم الإنسان والنفوس والمجتمع مع التاريخ والسياسة والأخلاق والدين والجماليات طرقاً تؤدي بنا إلى عمق وسعة وكمال الفهم. ويعلن برك "إن المثل الأسمى للنقد هو أن يستخدم كل ما يمكن أن يستخدم." (٢٢).

ولم يكن برك فحسب رائداً للمداخل المنسقة متعددة الدراسات للأدب بل حسن أيضاً من مناهج التحليل الشكلى وكان يستخدم مدخلاً تأويلياً "شكلياً" سداسي الجوانب يتكون من التحليل البنائى والتحليل العنقودى والتحليل الدرامى وتحليل ازدواج المعنى اللفظى وتحليل الأنماط العليا ثم التحليل الرمزي. وأضاف إليها لاحقاً ما أسماه "بالفهرسة". وبدلاً من أن نمر بكل أنماط البحث هذه- وقد ذكرها نقاد برك بعناية- ننظر هنا فى أبعاد التحليل البنائى وحده كما لخصها أحد دارسي برك:

تندرج كل أنواع التطور تحت التحليل البنائى، وأهمها هى الشبكة (سلسلة الأحداث الخارجية)، والحركة ("الحركة الروحية" أو سلسلة ردود الفعل الداخلية)، ونمط التجربة (الأشكال البسيطة والمركبة للتجربة النفسية والجسدية الناتجة عن الصراعات داخل الفاعل والتفاعل بين الفاعل وغيره من الفاعلين أو المنظور وما شابه)، والحركة المكانية (إلى أعلى، إلى أسفل، داخل، خارج، شمال، جنوب، شرق، غرب) والتطور النغمى، والتطور الزمنى (تتابع الفصول، النمو البيولوجى، التغير التاريخى)، والتطور فى المناظر، والتطور الكيفى (من الظلام إلى الرمادى إلى النور فى الصور ومن صور العفن إلى التطهر والخلوص والبراءة إلى الفساد وإلى الانحلال). وأول خطوة فى تحليل القصيدة كفعل رمزي تتطلب وصفاً شاملاً ودراسة تحليلية لبنائها لكى تحدد ماذا يتبع ماذا ولماذا. (٢٣)

وهذا هو أول الإجراءات التحليلية الستة في منهج برك الشكلى. ويمكن أن تكون الإجراءات الأخرى على نفس الدرجة من التعقيد والشمول حسب النص موضع الدرس. لقد مارس برك "القراءة المدققة" حتى الثمالة. وتميزت شروحاته النصية على تفسيرات النقاد الجدد بمجموعة معقدة من البروتوكولات المنسقة ترتبط ارتباطاً راسخاً بالعلوم الاجتماعية وكان يسمى هذا التنسيق بين النقد الأدبى والعلم الأخرى "بالتقارب المخطط".

وكان من شأن التفكير واسع النطاق والتشعبات الجانبية و"التضاريات" التى اتسمت بها النظرية والنقد عند برك مقترنة بشمول نظراته الفريد وجمعه بين العلوم المختلفة أن انتقده النقاد الجدد بينما يعجبون به. وعبر ر.ب. بلاكمر عن هذا النمط من رد الفعل فى مقاله المهم "مهمة الناقد" (١٩٣٥) حيث استعرض نقاط القوة ونقاط الضعف الكثيرة عند برك. وبعد عقدين خصص موراي كريجر بعض المكان لبرك فى هامش واحد فى تقنيته لنظريات النقد الجديد. ويصف كريجر فى كتاب المدافعون الجدد عن الشعر برك باستخفاف قائلاً:

لدى كينيث برك افتراضات بالغة الاختلاف يحاول انطلاقاً منها أن يعرف الشعر. وعلى الرغم من أنه يشار إليه باعتباره من النقاد الجدد ويصرف النظر عن مجهوده غير العادى الذى لم يكن بلا أثر فإننى لا أتناوله فى هذا المقال بسبب هذه الاختلافات فى فرضياته. ففي عمله الذى يحاول الذى يحاول إرضاء نفسية الشاعر ونفسية القارئ لا نجد تناولاً كافياً للتشتت الذى يحدث فى التعبيرات النمطية، ويؤدى هذا الإطار إلى نظرية برك "الدرامية" التى تنتهى بإنكار أى فاصل بين الفن والحياة. وإذا كان ريتشاردز يختلف عن معظم النقاد الذين تعرضنا لهم من ناحية مشابهة إلا أن نظرياته يمكن تطويلها وتحويلها من جانب النقاد الذين ينصب عليهم بحثى. أما برك فهو يمثل اتجاهًا مخالفًا تماماً.... (٢٤)

ويخرج كريجر هنا برك من زمرة مدرسة النقد الجديد. ويعد من أخطائه اهتماماته بنفسية الشاعر والقارئ والارتباط الوثيق بين الفن والحياة والقيمة الرمزية للغة العادية. وعلى الرغم من أن برك شابه أى. أ. ريتشاردز كثيراً فى اهتماماته إلا أنه لم يكن له تأثير حقيقى على النقاد الجدد الآخرين. ولذا استبعد من نطاق المدرسة بينما سمح لريتشاردز بالدخول. ويمكن أن نفهم السبب الذى دعا كريجر لطرد برك حيث سعى هو إلى وضع نظام جمالى منهجى ومتقى لمدرسة النقد الجديد. كان برك ينتمى إلى الخارج.

الدفاع اللاحق عن شكلية النقاد الجدد

عندما نشر كتاب موراي كريجر المدافعون الجدد عن الشعر كان النقد الجديد يتعرض لهجمات معادية من جوانب شتى. جاءت التحديات بدرجة أو بأخرى لمشروع

هذه الحركة الشكلية من نقاد شيكاغو ومثقفى نيويورك ونقاد الأسطورة والنقاد
الفلسفيين ونقاد متنوعين يميلون لعلم النفس وعلم الاجتماع كذلك تشعبت اتجاهات
العديد من النقاد الجدد. ومع مرور الوقت وضع منظرون ودارسون آخرون المزيد من
الانتقادات لحركة النقد الجديد وكان من بين هؤلاء نقاد إستجابة القارئ والبنويون
والتفكيكيون والنسويون والنقاد العرقيون ونقاد الثقافة اليساريون. وكان النقد الجديد
بالطبع قد تعرض منذ أيامه المبكرة للنقد من الماركسيين والفرويديين والمؤرخين
الأدبيين وغيرهم. ومع ذلك ففي أوائل السبعينيات تزايد عدد ونطاق وحدة الهجمات
إلى درجة أن الحركة أصبحت مثل كبش الفداء. وغالباً ما ظهرت صورة النقد الجديد
بعد تناولها بشكل ساخر والتعرض لتاريخها بلا تدبر ككيان موحد لا ملامح له. ولم
يتبق في السبعينيات متحدث ثقة سوى كليات بروكس لأن معظم النقاد الجدد الأوائل
كانوا رحلوا عن الحياة بينما ترك رينيه ويليك وموراي كريجر غيرهم صفوف الحركة
قبل ذلك بمدة أو توقفوا عن العمل، وكان كريجر وهو أصغر من زميله بعشرين سنة
في أواسط حياته العملية وفي ذروة قواه خلال فترة التحديات المكثفة تلك. ولجأ كريجر
وهو أصغر المنظرين الرئيسيين من النقاد الجدد وربما كان آخرهم إلى اتخاذ موقف
الدفاع في مسعى للدفاع عن شكلية النقاد الجدد وأيضاً لد نطاقها. ونتجت عن هذا
الدفاع نسخة متأخرة معقدة ومرنة ومخففة من شكلية النقد الجديد.

شعر كريجر في وقت معين في السبعينيات بأنه محصور فعلاً بين بديلين كئيبين
وأن عليه الاختيار. وحسب ظنه عادت الأرضية التاريخية لهذه اللحظة الحاسمة إلى
أيام ماثيو أرنولد ومحنة الإيمان عنده، لكن الذي زاد من حدة الموقف المظلم الراهن هو
التهديد الذي مثله النقد التفكيكي لكل النقاد الإنسانيين، ورأى كريجر أن "الخيار
الأرنولدي" في القرن الماضي كان لا يزال مرتبطاً بقضايا الإيمان وكذلك تمحور موقفه
هو المعاصر حول الإيمان وأعلن كريجر أنه مؤمن:

"إذا شاركنا أرنولد في فقدانه للإيمان فإن أمامنا طريقين: نستطيع النظر إلى
الشعر باعتباره انتصاراً إنسانياً انتزع من الظلام وخلقاً للمعنى اللفظي في عالم خاو
ليكون بديلاً عن الدين الميت يعطي الرؤية. ومن الناحية الأخرى يمكننا - في إنكارنا -
أن نوسع نطاق فقداننا للإيمان وخواء عالمنا ليشمل الشعر. وإذا اخترنا البديل الآخر
فإننا ننحو إلى رفض الدعوى الأولى التي تضيف الطبيعة الإنسانية الإيجابية على قوة
الشعر الفريدة وإلى أن نرى في هذه الدعوى وهماً ينشأ من حنيننا وحرماننا
المتأفزيقي.

ولأننى إنسانى النزعة بعناد فعلى أن أختار البديل الأول لأننى أريد أن أظل
مستجيباً للوعد بكلمة ممثلة لها مركز، وبدال يمتلئ بمدلول لا ينفصل عنه ويخلقه هو

داخله. لكننى أعى أيضاً أن عادتى فى نزع الطابع الأسطورى، بصفتى رجلاً حديثاً، تجعلنى أحاذر من الأسس التى أقيم عليها زعمى حول الامتلاء والحضور اللفظى". (٢٥)

ألح كريجر كمؤمن معاصر على أن الشعر "انتصار إنسانى" و"خلقاً للمعنى اللفظى" و"بديلاً للدين الميت يعطينا الرؤية" و"قوة فريدة" و"كلمة ممثلة لها مركز" و"دالاً يمتلى بمدلول لا ينفصل عنه" و"امتلاءً وحضوراً لفظياً" ونظرية الأدب هذه فى تقدير كريجر "إنسانية بعناد" و"إيجابية" وهى تخدم فكره فى مواجهة خلفية ثقافية مظلمة العالم فيها خاو والدين ميت والميتافيزيقا هزيلة والمعتقدات كلها تتعرض لنزع الطابع الأسطورى عنها. وفى هذا العالم يحتاج أى تأكيد إلى الحذر والجراه ولذا يقول كريجر أنه يريد أن يظل "مستجيباً للوعد" ويعكس فى مقولته هذه بوعى مزيجاً متوازناً من القلق والإيمان. أما قوله "لا بد أن أختار" فيقبل بضرورة الشجاعة وهو يؤكد إيمانه بقدرة الشعر فى الرؤية والمعنى - وهما "الحضور والامتلاء اللفظى".

والبديل وفق هذه الصياغة المتشددة للاختيار الذى مال إليه كريجر هو مد نطاق عدم الإيمان والخواء وإنكار الشعر واعتباره ضرباً من الوهم والحنين للماضى. ويفصل هذا الخيار الثانى الدال عن مدلوله وينبذ الإيمان بالشعر كانتصار وقوة فريدة ورؤية. وهذا الخيار الثانى يلغى مركزية الكلمة الممثلة ذات المركز وينزع الاعتقاد فى المعنى والحضور. إنه طريق الهرطقة التفكيكية الذى سنعرض له بالتفصيل فى الفصل العاشر. وقد طرح كريجر مشروعه الشكلى طيلة السبعينيات فى وجه التفكيكية سعياً منه فى خلق البديل للنفى والخواء اللذان يبشر بهما البرنامج التفكيكى ومحاولاً أن يوقف تاكل النزعة الإنسانية الغربية. أجبر تحدى التفكيكية كريجر على أن يصبح المدافع والمتحدث الرئيسى باسم تراث النقد الجديد خلال السبعينيات.

وصف كريجر نفسه بأنه إنسانى التوجه وتصور عمله بقصد على أنه امتداد ومحافظة على التراث الثقافى الغربى، كذلك وصف نفسه بأنه **وجودى** - وهو موقف فلسفى تجلى فى وعيه بموت الإله وقلقه حول ذلك وفى إدراكه بعدمية وخواء الوجود وفى وعيه بالموت الإنسانى كحقيقة لا تنكر (ح. و. ش، ٢٠٨). ثم إن كريجر افترض أنه شكلى - وريث ومنقح للنقد الجديد يعتقد بالقوة الفريدة والمتفوقة للغة الشعر وفى الوضع المنفصل والخاص للعمل الأدبى المستقل. وقد تجلت له الأعمال الأدبية الغربية الكبرى على خلفية مظلمة من الواقع الكئيب كمصنوعات مضيئة ثاقبة البصيرة من المعنى اللغوى وكعلامات إعجازية ذات مركز تقدم لنا إمتلاء وحضور الكلمة.

وكان على كريجر ليحافظ على صلاحية مذهبه الشكلى المتأخر أن يعدل من نظريته فى الأدب باستمرار. وقد واجه التفكيكية بانتظام على وجه الخصوص وعدل من نتائج أبحاثها واقتبس بعضها لفائدة مشروعه هو. ويمثل كريجر ظاهرة مهمة من هذه الناحية لأنه كان الوحيد من كبار النقاد الجدد الشكليين الذى واجه الخطر

التفكيكي واستوعبه إلى حد كبير وبلا هوادة. غير أن هذه المواجهة لم تهدف إلى فهم النقد التفكيكي بل إلى المحافظة على النقد الشكلي.

وقد تحدث كريجر عن الوضع المتأزم للشعر في رده على مقالة تؤيد التفكيكية الأمريكية ليؤكد:

إذا كان الإيمان بقدرة الشاعر على العثور على التجسد في الكلمة أسطورة، فإنه كان منذ بداية التراث النقدي في الغرب الخيال الضروري الذي سمح لما يزيد عن الألفى عام بأن نتحدث قصائدنا لنا. وقليلة هي المدارس النقدية في تاريخنا التي بزت النقد الجديد في جهوده لجعلها تتكلم. ويعود الفضل الأكبر لهؤلاء النقاد- ولمن سبقوهم كذلك- في أن توجد تلك القصائد وتتحدث لنا كما لو أن فيها حضوراً والقصائد تدل على الحضور بنفسها ونحن نستمر في الشعور بقيمة ذلك الحضور فيها وليس هذا مجرد حنين للماضي. فالحضور هو فعل مضارع ولا يجب طالما نحيا أن نسمح لأنفسنا بنفيه (ح. و. ش، ١١٢).

يمتدح كريجر هنا النقاد الجدد ويربطهم بالتراث النقدي الغربي العريض، وهو يلح كشكلي وإنساني على الحاجة للمحافظة على أعظم قصائدنا وأن نواصل تقاليدنا القديمة، ويحثنا "طالما نحيا" على أن نقف ولو تحت الإكراه في وجه نهاية النزعة الإنسانية ونزع القداسة عن الأدب العظيم. والعبارة الغريبة "طالما نحيا" تدخل الموت في الموضوع وتذكرنا بالقلق الوجودي الملح عند كريجر. وهو عندما يحذرنا بأننا لا يجب "أن نسمح لأنفسنا بنفيه" يكشف بوضوح عن أن الإيمان كما العقل يدفعه إلى هذا الرأي.

أكد موراي كريجر باستمرار طيلة السبعينيات وإلى الثمانينات أن للشعر قوة لاكتشاف "التجسد في الكلمة" وأن القصائد العظيمة "تتحدث لنا" وأن النقد الشكلي يتيح للقصائد أن يكون لها مثل هذا "الصوت" وأن القصائد موجودة "هناك" وهي "تتكلم" و"بها حضور". ومن الواضح أن مفهوم كريجر عن الأدب يعتمد على الربط بين الصوت والحضور. ويتناقض "الحضور والامتلاء اللفظي" تماماً مع غياب وفراغ الكتابة- تلك الدوال المعزولة والمكتوبة والإشارية التي تحتفي بها نظرية الشعر التفكيكية.

ومقولات كريجر اللامحة لمسألة **الحضور الشعري** أساسية في عمله وهي الأرض التي تقوم عليها نظرية الأدب عنده، فهو يقبل بأن الاعتقاد التقليدي في الحضور قد يكون "أسطورة" ويقر بأن "للحضور اللفظي" وضع الفرض "كما لو أن". وقد أسمى نظريته الشعرية المتأخرة في التجسد باسم "الخيال الضروري"- أي نظاماً وعقيدة "تسمع" للشعر أن "يتكلم". ونلاحظ أن كريجر اعتمد على "كما لو" (مثلما نجد في المقتطفين السابقين) لكنه مع ذلك يلح على أن القصائد "تدل على الحضور بنفسها"

وأن الدال الشعري "يمتلى" بمدلول لا ينفصل عنه قد خلقه داخل نفسه". وعبارات "بنفسها" و"داخل نفسه" هي صور غريبة لكنها كأدوات بلاغية ليست غريبة على التفكير الشكلي الذي يرى الشعر كشيء مستقل. لقد حاول كريجر بأي ثمن أن يحفظ للشعر قوته المقدسة في خلق الحضور الكامل. فالشعر على العكس من الكلام العادي حالة خاصة، لكنه أدرك أن هذه الفكرة التي اعتنقها النقد الجديد كانت وهماً. فالحضور الشعري وهم بل خيال ضروري وأسطورة دينية نافعة لزمن نزع الغموض.

وبعد أن سرنا هذا الشوط مع كريجر لا نملك إلا أن نلاحظ مدى اختلاف خطابه في السبعينيات عن خطاب جيل النقد الجدد الشكليين الأوائل من الثلاثينيات والأربعينيات. فالمقالات التي كتبها بروكس وويليك في الفترات المتأخرة لم تعكس التغير في المصطلحات الذي نجده بوضوح عند كريجر. فهو الوحيد من بين النقاد الجدد الرئيسيين الذي واجه تحدى الخصوم بتبنى مصطلحاتهم لأغراضه. وربما كان ذلك خطأً في التكتيك وربما لم يكن لكنه على أي حال كان طريقة كريجر المميزة في دعم القيم الشكلية في بيئة معادية. وعندما شارك في تأسيس كلية النقد والنظرية ذات التأثير الواسع عام ١٩٧٦ دعا متحدثين عن معظم المدارس النقدية الكبرى في تلك الفترة وكانت استراتيجيته العامة هي الضم وليس الإقصاء. ولهذا أخرج لنا كريجر قاموساً اصطلاحياً خاصاً في دفاعه عن النقد الجديد.

تمكن كريجر من خلال صور وأساليب مجازية رئيسية استعملها بإدراك وانتظام أن يقيم عقائده ويبرر إيمانه وتحدث بصورة مباشرة ومفيدة عن أداة جوهرية في اللغة بالذات: "وهكذا فهناك عدة مفارقات كبرى أجد أن تجاربنا الأدبية تشير إليها- مفارقات لا أرى أي من طرفيها يرضخ" (ح. و. ش، ٢٠٤) وعلى سبيل المثال رأى كريجر أن القصيدة بفضل **المفارقة** هي موضوع جمالي وتجربة للقارئ في آن واحد، وهي في نفس الوقت لغة استعارية منقطعة وجزء متواصل من الخطاب، وهي مجال مستقل مغلق وأيضاً شبكة مفتوحة من العناصر اللغوية، وكما قال كريجر فهي:

كل من المعجزة اللفظية للهوية الاستعارية وإبراكنا أن هذه المعجزة تعتمد على إحساسنا باستحالتها مما يؤدي إلى معرفتنا بأنها مجرد وهم فينا، إننا في آن واحد نتعلم الرؤية ونشك في رؤيتنا عندما نرى اللغة الشعرية تفصل نفسها عن التدفق الاعتيادي للخطاب لتصبح موضوعاً متميزاً جديراً بالتعبد له ونراها في نفس الوقت لغة تفكك نفسها ومسطحة تنضم إلى مسار الكتابة العادية (ح. و. ش، ٢٠٤-٢٠٥)

إن الجانب الشكلي لهذا النظام من المفارقات نصب الأدب كموضوع ورؤية ومعجزة وهوية واستعارة- تستحق كلها التقديس. أما الجانب التفكيكي فيطرح الأدب كمعجزة مستحيلة وهم يخلق نفسه ورؤية غير جديرة بالثقة ولغة مسطحة وكتابة عادية. لقد دبر كريجر الأمر من جانبيه وإن كان قد فضل علم الشعر المقدس عند

الشكلية واستمر يناصره تاركاً مهمة الإدماج والضم الاستراتيجي للصياغة "التفكيكية" وأراد أن يضم جانباً هذه المفارقات الشائكة "المستحيلة" معاً غير أن إيمانه أُلح على وجود بدائل أفضل وأسوأ إذ فضل الإعجاز على الهرطقة ببقائه في صف تراث النقد الجديد الذي اشتهر بإدانة الهرطقات ورفع راية الإهمان. **فالشعر هو الاستعارة (والوهم).**

وجد كريجر نفسه في السبعينات في وضع يشبه حالة رجل الدين الذي يحاول أن يشرح ويبرر سر التجسد للهرطقة. كان المضمون عنده مظهراً من مظاهر الشكل -المدلول في الدال- مثلما الرب في المسيح الإنسان. وتلتقي مجالات الإعجاز والمادة في الصورة (الاستعارة). وارتكز كريجر بشدة على مفارقات متنوعة لكي يشرح هذه الفرضية الأساسية. وقد دافع عن المفارقة على العكس من بعض النقاد الجدد الأمريكيين الآخرين ليس في القصائد المفردة وحدها بل في كل نظرية الشعر. والمفارقة هي الأداة البلاغية الكبرى عند كريجر التي يستخدمها بفعالية كبيرة في مقالاته النقدية ونظرياته الشعرية. وقد تحدث عنها بلهجة اعتذارية ليقول إن "المفارقة قد تحظى بقبول أقل في الخطاب النقدي عنها في الشعر لكني أرد بأنني لا أستطيع أن أفعل أفضل من هذا ولا أقل منه. بما أرى أن الأدب يطلبه من الناقد." (ح. و. ش، ٢٠٣) سمح كريجر للمفارقة أن تهاجر من الخطاب الشعري إلى الخطاب النقدي فشرح الأدب يتطلب مثل هذه المعالجة الأدبية. والمفارقة الأدبية تنتج مفارقة نقدية. وهكذا تتماس كل مملكة نصية مع الأخرى. ولم يكن هذا الطمس للفارق الجوهرى بين اللغة الشعرية واللغة النقدية "مقبولاً" عند ناقد شكلي لذا أدخل كريجر مفهوم "العدالة" ليدافع عن هذا المدخل إذ قال بأنه "مطلوب" منه استعارة مصادر الأدب ليكون عادلاً في شرحه للأدب على الوجه الصحيح. ومهما فسر كريجر مفهومه عن المفارقة فهي أدوات الرئيسية في التفكير وتحدد نظريته الأدبية. وهكذا فالشعر استعارة ووهم معاً وهو مستقل ومفتوح في آن وهو لغة خاصة ولغة عادية وهو موضوع جمالي وتجربة القارئ في نفس الوقت. وهنا نجد أن بناءً عاماً من المفارقات -ومن التناقض المنتظم- يمثل الأساس الذي يقوم عليه مشروع كامل في نظرية الشعر والتأويل الشكلية.

وعلى الرغم من الحذر الذي التزم به كريجر إلا أنه أُلح على الحضور والامتلاء اللفظي في الشعر. ولكنه أيضاً خفف من هذه الدعاوى بإعلانه أنها أوهام وخيالات. وقد أعلن الضرورة والقيمة الاستراتيجية لكل تلك المفارقات. فالشعر خطاب مفتوح ومغلق والقصيدة تجربة وشئ. وضعت هذه المفارقات -الخيالات- وسيقت لكي تنقذ كلاً من الشعر والنقد الشكلي.

لقد أقام كريجر الذي ورث تركة أرنولد وواجه تحدى التفكيكية المعاصرة واعتنق النزعة الإنسانية دفاعاً مفصلاً عن الأدب والنقد الشكلي مستخدماً المادة الفنية للتراث

الغربي. وقليل هم النقاد الجدد الشكليون الذين اتسموا بالمعرفة الواسعة والانتقائية التي اتسم بها كريجر وهو يبني نظاماً معقداً و"تماسكاً". ولكن لم يقد أي ناقد أمريكي عمداً بتأسيس نظرية جمالية بأكملها على قاعدة من التناقضات جرى تحويلها إلى نظام.

ظلت القصيدة عند كريجر أصل ومحور النشاط النقدي. وإذا كان النقد في الماضي فناً ثانوياً فإنه في عصر الفضاء وصل أحياناً إلى التهديد بأن يحل نضه هو محل العمل الشعري الأساسي. ويرى كريجر أن هذا "اللعب" ذا القوة الطاردة وهذا "النقد" لا يجب أن يحل محل القصيدة. ^(٢٦) فلا بد أن تخفف لغة الأدب وهي أسمى من الخطاب النقدي من كبرياء وغرور أي علم للتأويل يسعى للهيمنة على القصائد. وناشد كريجر وهو يقوم بدور الواعظ الأخلاقي النقاد أن يظلوا خداماً أوفياء للنص الشعري.

يعتقد كريجر كغيره من النقاد الجدد أن العمل الأدبي يشكل وينظم التجربة. فالعمل شئ مصنوع خاص يمتلك أشكالاً قوية من الاكتمال الجمالي والمعرفي المتعلق. وتسمو هذه الملامح الخاصة بالشعر وتمنحه مكانة تختلف عن وضع أنماط الخطاب الأخرى وتعلو عليها. ويظهر العمل الأدبي في سعيه الأساسي والمميز نحو الاكتمال المغلق تماسكاً وغرضية داخلية تفصله كيفاً عن اللغة العادية وتبرز مكانته كموضوع مقدس، وعلى الرغم من الروابط التي تصل القصيدة بمؤلف وجماعة من القراء وتراث ثقافي ولغة تاريخية إلا إنها تحافظ على تماسكها الجوهرى وتتأبى على الذوبان أو التآكل بفعل أية قوة أو كيان خارجى تفتيتى كهذه. لقد أكد كريجر طيلة السبعينات هذه الأساسيات للعقيدة الشكلية ولا سيما فى محاضراته عام ١٩٧٩ بعنوان **الفنون على محك الصدق**.

إن الهجمات المتصاعدة على أركان الإيمان عند النقد الجديد من جانب نقاد استجابة القارئ والسيميوطيقيين (نقاد علم الإشارات) والماركسيين والتفكيكيين على وجه الخصوص هددت ولكنها لم تدمر التماسك الكافى فى تلك المصنوعات الأدبية المقدسة التى يقدرها كريجر عالياً. لقد كان تقديس الفن وهو السمة القديمة لكل المذاهب الشكلية حياً عند كريجر الذى استمر على التزامه الراسخ بالإيمان القديم على الرغم من تنازلاته ومفارقاته بل وبسببها. وفى نهاية المطاف ليست لهذا الإيمان علاقة "بالحقيقة" بل أضفى عليه وضع "الخيال الضرورى" وترمى هذه الاستراتيجية الحداثية المستمدة من فكر والاس ستيفنز إلى مواجهة التفكيكات والانهيئات التى ظهرت فى الحقبة ما بعد الحداثية.

ويحتوى نظام كريجر على نمط مضمّر من الأفكار الثقافية والاجتماعية يظهر أحياناً على السطح. فالقصيدة عنده "موضوع نخبوى". ودور الناقد هو قراءة وشرح وتقييم هذه الأعمال للثقافة. وتسوى جماعة النقاد، التى يشترك أفرادها فى احترام

استقرار وتماسك كل نص، خلافاتها بالإحالة إلى العمل وباستخدام القراءة المدققة. وبهذه الطريقة يمر التراث الأدبي العظيم بتغير مستمر ويحفظ في الحاضر لأجل المستقبل. ولا يمكن للتراث أن يستمر وأن تتواصل الثقافة الراقية إلا بالانضباط. وقد تزايدت غيرة وإلحاح كريجر في الستينيات دفاعاً عن التراث العظيم وعن معتقداته الشكلية عندما أدرك أن هذا النظام ينهار.

والقراءة المدققة للنصوص الأدبية عند كريجر نشاط مرتبط يقوم على مجموعة من المعتقدات. فهو عندما يقرأ "يعثر" على التماسك والغرضية الداخلية- الشكل والاكتمال المطلق. ويسمو اكتمال وحضور الكلمة الشعرية بها إلى مكان خاص مقدس. ويصبح القارئ عابداً والنص في العصر الحديث الفارغ من الإله يقوم بدور التجربة الدينية من نوع ما. واللغة الشعرية تجسد ثراء ووعود أرقى ما نفس الإنسان النبيلة والمقدسة. والكلمة ذات المركز تتحدث لنا. وهذا النظام بأسره -وبما يحتويه من مجموعة البروتوكولات الشكلية يواصل أسلوب النقد الجديد في القراءة والتفسير، وقد حث كريجر على الالتزام بالانضباط والاعتدال لأن النقاد سيئون قراءة القصائد أحياناً بسبب مصالحهم التراثية أو رغبتهم الكامنة في الهيمنة على النصوص. كما هاجم الاسترسال مع هوى النفس، لقد ظهر كريجر في أيام النقد الجديد الأخيرة كرجل ذي عقيدة متنسك ومحافظ يقع تحت الحصار وآخر كبار النقاد الجدد.

شكلية النقد الجديد في شرق أوروبا وأمريكا

في نفس الوقت الذي تشكل النقد الجديد في إنجلترا وأمريكا فيه أعقاب الحرب العالمية الأولى كانت حركة موازية تتطور في شرق أوروبا. ومن شأن فحص هذه المدارس والتركيز على أوجه الشبه والاختلاف ذات المغزى أن يعطينا فرصة لتوضيح الخصائص والممارسات المميزة لشكلية النقد الجديد الأمريكي. ويعالج هذا الفحص الالتقاء وليس التأثير التاريخي لأن كلاً من الشكليين الأوروبيين الشرقيين والنقاد الجدد لم يكونوا على معرفة بمشروعات الطرف الآخر إلا في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات -وهو الوقت الذي اكتمل فيه تكوين النقد الجديد وانتهت نشاطات الشكلية الأوروبية الشرقية.

تكونت الحركة الشكلية الروسية من مجموعتين: حلقة موسكو اللغوية التي نشطت من ١٩١٥ إلى ١٩٢٠ وجمعية بطرسبرج لدراسة اللغة الشعرية (والتي أسميت بجماعة أوبويان) ونشطت من ١٩١٦ إلى ١٩٢٠. كان أبرز أعضاء مجموعة موسكو رومان جاكوبسون وأوسيب بريك وبوريس توماشيفسكى أما كبار أفراد جمعية بطرسبرج فكانوا فيكتور شكوفسكى وبوريس إيخنياوم وليوجا كوينسكى ويورى تنيانوف. وقد حُلّت مجموعة موسكو عقب رحيل جاكوبسون إلى براغ عام ١٩٢٠ التي بقي فيها

عقدين قام فيهما بدور رائد فى حلقة براغ اللغوية المهمة التى عملت من أواخر العشرينات على مواصلة الأعمال المبكرة للشكليين الروس. وشملت هذه الحلقة المنظرين يان موكاروفسكى ون. س تروبتزكوى ورينيه ويليك. وتوقفت مجموعة بطرسبرج عن العمل عام ١٩٢٠ كما توقفت حلقة براغ بعد ذلك التاريخ بعقدين حيث سقطت كلاهما تحت ضغوط الماركسية السوفيتية العقائدية.

اشتهرت أعمال المجموعات السلاقية فى أمريكا من خلال كتاب ويليك ووارين **نظرية الأدب** (الفصلين الثالث عشر والسادس عشر) الذى نشر عام ١٩٤٩ وكتاب فيكتور إيرليش **العمدة الشكلية الروسية: التاريخ والمذهب** وأخرجته مطابع جامعة ييل عام ١٩٥٥. لكن النصوص النموذجية للشكليين السلاق لم تكن متاحة بالترجمة إلا فى الستينات والسبعينيات. ومن الواضح أنه بينما كان النقد الجديد والشكلية الأوربية الشرقية يتشكلان بين الحربين العالميتين لم تكد المدرسة منهما تعرف الكثير عن المدرسة الأخرى.

إن ما اشترك فيه الشكليون الروس مع النقاد الجدد الأمريكين هو مذهب نقدى يتوجه للغة ويركز على الفحص الدقيق للمصنوعات اللفظية المستقلة التى يرون فيها أنماطاً موحدة وذات بناء عالى الإحكام من اللغة الشعرية الإعجازية. هاجمت كلتا المجموعتين الدراسات الأدبية الأكاديمية ولا سيما النقد البيوغرافى والدراسات التاريخية والتقييم الانطباعى. وقد استبعدتا المداخل الخارجية لدراسة الأدب لصالح مناهج التحليل المستغرقة، وانشغلت كلتا المجموعتان، رسمياً وغير رسمياً، بإعادة تقييم الأنساق المعتمدة للأعمال العظيمة باستخدام معايير أدبية لمسح الأعمال الثقافية والتراثية الماضية. وقد استمد الشكليون الروس والنقاد الجدد فرضياتهم الكبرى من المثالية الكانتية كما تمثلت فى **نقد الحكم** (١٧٩٠) مما جعلهم مستهدفين منذ وقت مبكر لهجمات النقاد الماركسيين الملزمين بافتراضات فلسفية مادية وتاريخية.

واختلف النقاد الجدد عن الشكليين الروس فى نواح مهمة، فعلى العكس من الاتجاه المحافظ التقليدى والروح الدينية التى سادت المجموعة الأمريكية ظهر اتجاه جمالى عند الشكلية الروسية لا يبنى على أية رؤية دينية موحدة. ولا نجد فى الشكلية الروسية ما يشابه فلسفة التاريخ عند النقاد الجدد التى تتأسس على نظرة مأساوية لضياغ المجتمع العضوى من البشر وتفكك الإحساس. وقد كرس معظم نقاد موسكو وبطرسبرج أنفسهم منذ وقت مبكر إلى برنامج وضعى جديد لنظرية وصفية للشعر تقوم على الإيمان بالمنهجية العلمية وعلم الأدب. وعلى العكس كره النقد الأمريكين العلم عموماً ومضوا من الوصف إلى التفسير والتقييم. وكانت النتيجة أن الشكليين من النقاد الجدد اشتغلوا فى الأعم بالنقد التطبيقي والحكمى للأعمال المفردة بينما قام نظراؤهم الروس بمشروعات كبيرة النطاق نسبياً فى علم الشعر النظرى وتجنبوا فى

الغالب التفسير والتقييم المعلن. ومن هذه الناحية كان النقاد الجدد يواصلون التراث الغربي في "الجمالية الإنسانية" بينما راد الشكليون الروس البنيوية العلمية- التي أنضجتها فيما بعد حركة براغ، وبالأساس فقد تزايد انشغال الأمريكيين بالبعد المعرفي للأدب بينما تناقص اهتمام الروس به. ويعني هذا البعد أن الفن ينقل نوعاً خاصاً من المعرفة غير العلمية التي لا يمكن تلخيصها، ولم يتخل النقاد الجدد أبداً بالكامل عن "المعنى" في النقد بينما لجأ الشكليون الروس كثيراً إلى البحث "الخالي من التفسير" وقد توجه الكثير من إهتمام الروس في السنوات المبكرة إلى تحليل التلحين الشعري بأدوات الوزن والقافية والمؤثرات الصوتية-مستخدمين وسائل علم اللغة لكشف القوانين الصوتية لموسيقى الشعر. وبعد ذلك اهتموا بدراسة الأنواع الأدبية ولا سيما الأشكال النثرية. وفي المقابل كان إهتمام النقاد الجدد بالتلحين الشعري والأنواع الأدبية والأشكال النثرية قليلاً وغير منتظم. وبما درس النقاد الجدد التقاء العناصر في البناء النصي فحص الشكليون الروس انحراف هذه العناصر على أرضية المعايير الأدبية. لقد التزم النقاد الجدد الشكليون بالبناء الموحد والإحساس الموحد كمعايير للكمال الشعري بينما لم يكن لهذه القيم أو للنقد الذي يصدر الأحكام كبير دور عند الشكليين الروس.^(٢٧)

وكان النقد الجديد كمدرسة أقل تماسكاً بكثير من المجموعات الأوربية الشرقية ولم تتح الفرصة للروس والتشيك كي يتطوروا لأنهم أجبروا على التفرق ولعل عدم التطور هذا يفسر جزئياً السبب في تماسكهم النسبي. ومن المفارقة أن النهاية السابقة لأوانها للشكليين السلاف جعلتهم يظهرون كرواد غرباء عندما بدأت أعمالهم تقرأ وتنتشر في فرنسا وألمانيا وإنجلترا وأمريكا في الستينيات. أما النقاد الجدد فعلى الرغم من أنهم أثروا تأثيراً عميقاً في البنيوية والسيميوطيقا في تلك الفترة فقد هوجموا من كل الجوانب بسبب العديد من الأخطاء وأوجه القصور.

بعد الحرب العالمية الأولى بقليل بدأ أي. أ. ريتشاردز في إنجلترا ورومان جاكوبسون في روسيا يميزان بين وظائف اللغة المختلفة بشكل منهجي وعلمي. وسرعان ما اتجه النقاد الجدد والشكليون السلاف على حد سواء إلى استخدام الفارق بين اللغة العملية واللغة الشعرية على نطاق واسع. وذهب ريتشاردز إلى أن لغة الشعر تنحو إلى المقولات غير الحقيقية وغير الإحالية (الإشارية) مما يعني أنها تبعد عن أي تطابق حرفي مع الواقع، أما جاكوبسون فيرى أن علم الدراسات الأدبية بحاجة إلى أن يكرس نفسه لا للأدب في حد ذاته بل للخصائص اللغوية الشكلية التي تميز الأدب عن أنواع الخطاب الأخرى: وموضوع البحث الأساسي هنا هو "الأدبية" (الخصيصة التي تجعل من الأدب أدباً- المترجم) وهي وظيفة خاصة للغة وليست جوهرها لها، وأدت ثنائية اللغة العادية واللغة الشعرية إلى تركيز البحث الشكلي على الأمور الداخلية في

الأعمال الأدبية وتجنب البحث في العوامل الخارجية. وهكذا حل البناء النصي محل التطابق في المحاكاه كأساس للتحليل الأدبي.

جاء أول هجوم ملحوظ على الشكلية في الفصل الخامس من كتاب ليون تروتسكي **الألب والثورة** (١٩٢٤). واشتكى تروتسكي الماركسي من مناهج ونظريات الشكلية الروسية التي وصفها "بالسطحية والدينية والجنونية والطبقية والرجعية والطفولية والخرافية". وفي نفس الوقت أكد على أن التحليل الشكلي "ضروري ونافع وأساسي" وإن كان "جزئياً وغير كاف" وبينما قبل تروتسكي بالاستقلال النسبي للأدب أصر على طبيعته المادية. "إنه ليس عنصراً بلا جسد يتغذى على نفسه بل وظيفة للإنسان الإجتماعي ترتبط بحياته وبيئته ارتباطاً لا انفصام له: " (٢٨) وناقش تروتسكي كل أخطاء الشكلية من فصل ما هو شعري عما هو عملي وفصل الأدب عن الحياة الاجتماعية وفصل الفن عن التاريخ والقصيدة عن القارئ والكلمات عن الأفعال ورأى أنها تسلب الحيوية والقوام من الأرضيات المادية للعمل الخيالي وتنكر وظيفته النفعية وتعلو من شأن "الفن" (البحث). وتتوجه كشيء غير نافع ومحنت. فمهما كان الخلق الفني غير حقيقي ومغرقاً في الخيال -ومهما بلغ "انحرافه عن الحقيقة وتغييره وتحويله لها" (١٧٥)- فإن مادته مستمدة دائماً من الحقيقة الاجتماعية وهيكلها الطبقي. وفي نهاية المطاف اتهم تروتسكي الشكليين الروس بالمثالية الفلسفية. "تمثل المدرسة الشكلية مثالية مجهزة تنطبق على مسائل الفن. ويبدى الشكليون نزعة دينية أخذة في النضج السريع. وهم أتباع للقديس يوحنا يؤمنون أنه في البدء كانت الكلمة لكننا نؤمن أنه في البدء كان الفعل ثم جاءت الكلمة بعده.... (١٨٣).

ومثلما تعرض النقاد الجدد لإطلاق النار عليهم مبكراً من الماركسيين الأمريكيين في ذلك الوقت تعرض الشكليون الروس إلى انتقادات وهجمات المتطرفين الماركسيين السوفييت بدءاً من تروتسكي في أوائل العشرينيات ثم من مدرسة باختين في أواخر العشرينات. وكانت الدائرة الضيقة لهذه المدرسة المنافسة الواقعة بالقرب من ليننجراد تضم ميخائيل باختين وبافليف ميدفيديف وفالنتين فولوشينوف، وقد تواصل الانتقاد الماركسي الذي بدأه تروتسكي وإن كان بصورة أكثر صرامة منهجية وبصيرة في الكتاب الذي ألفه ميدفيديف وباختين بعنوان **المنهج الشكلي في الدرس الأدبي: مقدمة نقدية لعلم الشعر الاجتماعي**. (١٩٢٨). ويشتكى ميدفيديف وباختين مثلما يفعل تروتسكي من أن الشكليين في مفهومهم ومعالجتهم للعمل الأدبي لا يكتفون بفصل الأدب عن ذاتية القارئ والشاعر بل "يغربونه عن سائر البيئة الأيديولوجية وعن التفاعل الاجتماعي الموضوعي. ويعزل العمل عن كل من الإدراك الاجتماعي الحقيقي وكل العالم الأيديولوجي". (٢٩) ويضاعف من فصل العمل الفني عن القاعدة الاجتماعية-

الاقتصادية أنه يعزل عن البنية الفوقية الثقافية (العالم الأيديولوجي) - عن السياسة والقانون والفلسفة والدين والعلم والأخلاق. وبعد تجريدها الثنائي من المعنى تصبح القصيدة شكلاً خاوياً في فراغ أيديولوجي. "إن خوف الشكليين من المعنى في الفن أدى بهم إلى اختزال العمل الشعري إلى سطحه الخارجي الهامشي مما أفقده عمقه وأبعاده الثلاثية وامتلاءه". (١١٨).

غير أن ما ميز هذا الانتقاد للشكلية الروسية من جانب مدرسة باختين كان في نهاية المطاف تحليله المرتكز على اللغة. فقد اعترض هؤلاء الماركسيون على الوظيفة غير الإحالية والمنغلقة التي خصصها الشكليون للغة الأدبية. وهم يرون أن العبارات -حتى ولو تكونت من كلمة واحدة- أفعال إجتماعية على العكس من العمليات والأشياء الطبيعية. وحسب هذا التفكير الماركسي فإن "كل عبارة محسوسة هي فعل إجتماعي. وهي أيضاً جزء من الواقع الاجتماعي في نفس الوقت الذي تكون فيه تركيباً مادياً فردياً وتركيباً نطقياً صوتياً مرئياً". (١٢٥). واللغة البشرية اتصالية حوارية في طبيعتها كما أن فعل أو أداء اللغة يقع دائماً في ظروف معينة وتحت أحوال معينة بحكم أنه مشتبك في بيئة تاريخية اجتماعية. واللغة أمر لغوي واجتماعي في آن - ترتبط بالصوتيات المجردة والواقع الاجتماعي. وسياق كل عبارة سواء أكانت شعرية أم غير ذلك هو التفاعل الاجتماعي. والمعنى كوظيفة للكلام أمر محتوم لا يمكن الهروب منه. "يستحيل أن تفهم العبارة المحسوسة بدون أن نعود أنفسنا على قيمها وبدون أن نفهم توجه تقييمها في البيئة الأيديولوجية" (١٢١). إن العبارات تنتج المعنى الذي لا يمكن فك شفرته إلا في إطار السياق الثقافي. وقد تمكنت مدرسة باختين من خلال نظريتها عن اللغة بما في ذلك اعتبار أن اللغة الشعرية حوارية من إنشاء نقد للشكلية الروسية ليس فقط على أساس نظريتها السيئة عن اللغة ولكن أيضاً على أساس مدخلها التأويلي المعيب. والتحليل العلمي للتأويل غير كاف إذ يترك "المعنى" دون أن يفك شفرته في كامل معناها الاجتماعي - التاريخي والأيديولوجي وليس فقط المعنى المعجمي.

وأدى ميل النظرية الشكلية عند الروس والنقاد الجدد للنظر للنص الأدبي كعمل فني مستقل يصاغ من اللغة الشعرية إلى "شدوذ" في معالجة اللغة. إذ غالباً ما تجاهل الشكليون الروس قيمة "المعنى" أو أنكروها. أما "المعنى" عند النقاد الجدد فهو كيان يستعصى على الفهم (تجربة أو إدراك لا يمكن تلخيصه): ويتألف "المعنى" من عنقود من المفارقات غير القابلة للحل أو التوترات المتوازنة غير المحددة. ويحكم النقاد على العمل الذي لا تبدو فيه هذه الخصائص بأنه معيب. وعندما شعر كريجر بخطر موت المعنى على يد التفكيكية اتبع خط تراث النقد الجديد ومسار النزعة الإنسانية مساراً إلى إنقاذه - حتى ولو بهيئة خاصة متناقضة تهدم نفسها. قد جاهد النقاد الجدد دائماً

على العكس من الشكليين الروس للحفاظ على نظرية حول "المعنى" ومقاومة أية مشروعات وضعية لإنشاء علم للشعر وضعى محض.

ومن المفارقة أن النقاد الجدد اشتركوا مع الماركسيين الروس فى نظرة للغة كخطاب منطوق موجه إلى قارئ وإن لم يقولوا ذلك بجرأة كما لم يعترفوا برفعهم القارئ إلى مكانة مثالية. والمفارقة الأكبر أن الشكليين الروس الذين درسوا الأدوات الصوتية بشمول فاق أى مدرسة سابقة لم يعاملوا اللغة على أنها منطوقة لجمهور من السامعين حيث نحت نظريتهم للشعر أن تكون كتابية أكثر منها شفاهية. وقد أنتج الشكليون الروس والنقاد الجدد الأمريكيون والماركسيون الباختيون تصورات مختلفة عن نظرية الشعر وعلم التفسير نتيجة لفاهيمهم المختلفة عن اللغة. وكشف الماركسيون الروس الأوائل بقوة فى محاولاتهم إدماج الشكية فى عملهم عن الدور الجوهرى لنظرية اللغة فى تطور الدراسات الأدبية. وبهذا التطور نستطيع أن نزيد توضيح الطبيعة المميزة لشكية النقد الجديد.

أعلن كليانث بروكس فى مقابلة عام ١٩٧٥ أن "أحداً لا يهتم حقيقة بالشكية الفارغة. فالكلمات تنفتح على عالم بأسره من العواطف والأفكار والأفعال. لذا فترتيب الكلمات هو انعكاس خاص لثراء الإنسانية نفسها والكلمات ليست مجرد إرتجالات صوتية بل لها معنى." ويضيف بعدها مباشرة أن "اللغة ناتج المجتمع ولها كالمجتمع تاريخها الخاص، وتشير كلمات العمل الأدبى باستمرار إلى الإنسان الذى اختارها ونظمها... ولا يمكن تطهير 'المنتج اللفظى' (من المعانى الإنسانية).^(٢٠) وهناك حركة مزدوجة فى هذا الكلام. فمن ناحية حافظ بروكس على موقف كلاسيكى للنقد الجديد. تشكل الكلمات المنظمة للشعر انعكاساً خاصاً للحياة، والمنتج اللفظى مصنوع من اللغة -التي لها تاريخها الخاص، وباختصار، فمهما كانت اللغة الشعرية متجذرة فى الواقع الإجتماعى تبقى مع ذلك منفصلة وخاصة. ومن الناحية الأخرى افترض بروكس موقفاً يقوم على "الانعكاسية" أو المحاكاة: فكلمات القصيدة ليست فارغة وليست مجرد أصوات. واللغة الشعرية ناتجة عن العالم الاجتماعى وتفتح نفسها على الإنسانية وبها معنى. ولم يكن ذلك الموقف ليرضى جاكوبسون ولا باختين إذ هو وسط بين طرفى الشكية "المحضة" وعلم الشعر الاجتماعى الماركسى.

أصر بروكس فى مناقشته "للمعنى" على أن الأدب يقدم معرفة خاصة ليست تاريخية ولا علمية بل تقوم على التجربة، وهذه المعرفة "المحسوسة والدرامية والكشفية" تبث "التحضر" وإن كانت لا يمكن نقلها أو تلخيصها (٤٦-٥٨).

وإذا نظرنا إلى كينيث برك أو إيفور وينترز بدلاً من بروكس وكريجر فسنجد ابتعاداً عن الخط الوسطى العام للنقد الجديد الأمريكى بإتجاه علم للشعر ثقافى التوجه

تحتفظ فيه اللغة بقواها البلاغية العملية ويكتسب فيه المعنى التحدد ويجرى تشجيع النقد الخارجى والقراء فيه "حقيقيون" وليسوا "مثاليين" وقد أعلن وينترز فى دفاع عن العقل (١٩٤٧):

إننى أعتقد أن عمل الأدب يقارب الإدراك الحقيقى لنوع خاص من الحقيقة الموضوعية ونقلها... والقصيدة مقولة بالكلمات حول تجربة إنسانية... وهى تكون جيدة بقدر ما تعبر عن مقولة عقلية يمكن طرح الحجج دفاعاً عنها. وهى فى نفس الوقت تنقل العاطفة التى لابد أن يحركها الفهم العقلى للمقولة. (٢١)

ويقول وينترز عن الإيقاع والشكل إن "تلك الجوانب من القصيدة تكون كفته بقدر ما يخضعها الشاعر للغرض الكلى للقصيدة." (١٢) وقد أدى التركيز على الوظيفة الاتصالية للغة الشعرية وتخفيف التركيز عن الأدوات الأدبية إلى أن يبتعد وينترز عن الفكرة الشكلية الصوفية عن المعنى باتجاه مفهوم عقلى للمعنى كحقيقة موضوعية حول التجربة الإنسانية. ونتيجة لهذا كان هناك مكان فى نظرية التأويل عند وينترز كما هى الحال عند برك للنفع الاجتماعى للأدب، فالأدب له إمكانية الحديث لجمهور عريض وليس لنخبة جمالية.

وقد اشتكى جفرى هارتمان فى كتابه **النقد فى البرية** (١٩٨٠) من نظرية المعنى التى روجها النقد الجديد. فالمعنى عند النقاد الجدد ليس سياسياً ولا علمياً ولا تاريخياً ولا فلسفياً ولا بيوغرافياً ولا اجتماعياً بل هو المعنى. "لقد ابتلينا بهذا اللاشئ منذ ذلك الحين حيث ظل قيداً دينياً غير معترف به. وكانت غاية الدراسات الأدبية وفق هذا التصور ليست هى المعرفة بل حالة من الرضا الروحى." وأدى ذلك كله إلى "إفراغ المشروع الأدبى-النقدى من مضمونه." (٢٢) ويتبدى النقد الجديد فى منظور هارتمان كنوع من الاتجاه الزهدى الصارم المترهب يقدم معرفة سلبية أشبه بحالة الوصول الروحى. وهو يتسم بالتعقيد والإنكار والخواء. وقد تركز البعد اللاهوتى للنقد الجديد فى تأويليته الصوفية ونظريته التجسدية عن الشعر والتى ميزته عن مشروع الشكلية السلاقية الهادف إلى إنشاء شعر علمى وعلم تحليل بنوى. ومع صعود البنيوية والسيميوطيقا فى الستينيات وصلت الشكلية الأوربية الشرقية إلى أوج نفوذها بينما تحولت شكلية النقد الجديد إلى كبش فداء يتهم بإفقار الدراسات الأدبية. فقد النقد الجديد تأثيره مع طليعة المنظرين الأدبيين فى الستينيات وما بعدها لأنه لم يقدم اسهاماً ذا وزن فى النقد العلمى أو النقد الاجتماعى أو النقد التأويلى بمعنى الكلمة.

الفصل الثالث

مدرسة شيكاغو

الأسس التعليمية ونشأة النظرية

كان كتاب **النقد والنقاد: القماء والمعاصرون** (١٩٥٢) النص الأساسي أو "المانفيسستو" لمدرسة شيكاغو. وهو كتاب علمي طويل يتألف من عشرين مقالة، كتبها أعضاء المدرسة الستة-خمس مقالات كتبها ريتشارد ماكيون وخمسة بقلم ألدر أولسون وأربعة من ر. س. كرين ومقاليتين لكل من و. ر. كيست ونورمان ماكلين وبرنارد واينبرج. وانقسمت المقالات إلى ثلاث مجموعات تركز أولاً على أوجه القصور في النقد المعاصر ولا سيما النقد الجديد وثانياً على الطابع التعددي والتأثير المتواصل لنظريات الأدب والنقد الماضية من أرسطو إلى صمويل جونسون وثالثاً على المبادئ الفلسفية (أو الجمالية) والمنهجية اللازمة لنشوء نقد حديث ونظرية للشعر يتسمان بالكفاءة. وقد قدمت مدرسة شيكاغو منذ بدايتها كرد فعل للنقد الجديد وكشكلية بديلة لأن مجموعة المقالات أفتحت بانتقادات مركزة لكل من أي. أ. ريتشاردز وويليام إيمبسون وكليانث بروكس وغيرهم من النقاد الجدد ولأن المجموعة دعت إلى شكلية معدلة وموسعة. ولم يكن للمدرسة سوى تأثير محدود نسبياً خارج جامعة شيكاغو في الخمسينيات وما بعدها لأن الأمة كانت منبهة بشكلية النقد الجديد.

كتب ر. س. كرين، جامع **النقد والنقاد** مقدمة طرح فيها برنامج المدرسة. ومن ذلك الحين أشير له كالمحدث الرئيسي بلسان نقاد شيكاغو. ونشر كرين في عام ١٩٥٢ كتابه **لغات النقد وبناء الشعر** وهو مجموعة من المحاضرات ألقاها في جامعة تورونتو عام صدور المجلد المشترك. وقد طور في هذا الكتاب بالتفصيل المفاهيم الأساسية التي رسم ملامحها العامة في مقدمة النص الجماعي. ونعرف من كرين أن هذه المجموعة من النقاد عملت معاً في شيكاغو لعقدين من الزمان بعد أن إتقوا لأول مرة في الثلاثينيات ليتباحثوا في شئون المناهج والإصلاحات التعليمية. وقد وصف ريتشارد ماكيون بعد نصف قرن تفاصيل هذه المشروعات التعليمية المبكرة للمدرسة وأكد صحتها في مذكرة قصيرة عنوانها "النقد والفنون الحرة: مدرسة شيكاغو للنقد" (١٩٨٢). ومما له مغزى أن مقالات المدرسة المجموعة وكتاب كرين وإن نشرا في أوائل الخمسينيات قدما عملاً جرى في الثلاثينيات والأربعينيات (في وقت معاصر تقريباً مع النقد الجديد الأمريكي) وعملاً أجرى في سياق الإصلاح التعليمي.

أخذت الدراسات الإنسانية في الثلاثينيات تفقد نفوذها بسرعة لصالح العلوم والعلوم الاجتماعية. وكان لابد من عمل شيء. ونوقشت في جامعة شيكاغو كما في

غيرها برامج للتجديد. وبدأ الجهد بإعادة فحص واسعة النطاق لفرضيات وإجراءات الدراسات الإنسانية التي كانت تفتقر باطراد للفاعلية والمكانة وتسودها حالة من الفوضى كما تميل إلى تقليد العلوم. وفي النهاية حدث تنسيق بين الدراسات الإنسانية في جامعة شيكاغو وصُمم منهج شامل للطلبة يحدد أربعة مجالات متضافرة لتعليم الإنسانيات وفق خطة جديدة وهي (١) اللغويات (وفق مفهوم واسع للغاية)، (٢) تحليل الأفكار والمناهج، (٣) الدراسة المقارنة للفن والأدب، (٤) دراسة تاريخ الثقافة. وقام أكاديميون من ثلاثة عشر قسمًا بتصميم وتدريس هذه المجموعات متعددة العلوم وكان من بين المفكرين الذين أعادوا صياغة المناهج ونظام التدريس في المجالات المختلفة نقاد شيكاغو الستة الممثلون في كتاب **النقد والنقاد**. فقد عمل ريتشارد ماكيون مثلاً وهو في الأصل عضو في قسم اللغة اليونانية ثم عضو في قسم الفلسفة على وضع برنامج الأفكار والمناهج وبرنامج تاريخ الثقافة. وتعاون كرين وماكيون لعدة سنوات في تدريس منهج حول تاريخ النقد. ووجدت روابط عديدة كذلك بين الأعضاء الآخرين في هذه المجموعة. وهكذا كان السياق الذي تشكلت فيه مدرسة شيكاغو هو الأزمة التي حاقت بمكانة ووظيفة العلوم الإنسانية ومجموعة البرامج التي وضعت لإصلاح وإعادة إحياء تعليم الإنسانيات. وقد لاحظ ماكيون بعد ذلك بسنوات طويلة أن "مدرسة شيكاغو للنقد بدأت وتطورت في سياق تلك التغيرات في برامج الكليات وأقسام الإنسانيات".^(١)

وبينما أكد نقاد شيكاغو على "الأهمية المتساوية للغويات والفيلوجيا والتحليل الفلسفي للأفكار والتاريخ" فإنهم لم يركزوا في المجموعة التي أصدرتها جماعتهم على "مكانة النقد بين الفنون الإنسانية الأخرى ولكن على حالته الداخلية الراهنة" كما أقر كرين في مقدمته **للقدر والنقاد**.^(٢) وهذا اهتمام قديم يعود إلى مقالة كرين المشهورة "الدرس الأدبي والنقد المعاصر" التي نشرها المجلس القومي لعلمى اللغة الإنجليزية في **المجلة الإنجليزية** (الطبعة الجامعية) خلال عام ١٩٣٤. وقد ناقش كرين في هذه المقالة المبكرة التي عبر فيها عن موقفه من قضية ما إذا يجب على الأقسام الإنجليزية في الجامعات أن تكون مراكز لدراسة تاريخ الأدب أم لدراسة نقد الأدب. وهو يخلص إلى أن اتخاذ القرار في هذه المسألة يؤثر على المناهج في تلك الأقسام وعلى الامتحانات والرسائل والتعيينات والأبحاث. ويصور الوضع الداخلي لعلم الدراسات الأدبية بأنه يمر بأزمة. وقد أصبحت هذه النتائج المبكرة مهمة لمستقبل مشروع مدرسة شيكاغو عندما صيغت فيما بعد في أطر مؤسسية وتعليمية:

إننى أؤكد أن التاريخ الأدبي أمر طيب ، ولا شك أن إحدى مهامنا هي حفظ قيمه في العالم الأكاديمي في المستقبل، إلا أن أهميته كوصف للنقد أقل كثيراً مما ظن البعض. ومع ذلك فقد ينساق البعض بسهولة في إحتقار الخدمات الحقيقية التي يمكن

أن يقدمها لمفسر الأعمال الأدبية حتي وإن كانت خدمات متواضعة وسلبية الطابع غالباً من نواح عديدة. (٣)

اتخذ كرين موقفه ضد المؤرخين ومع النقاد في المعركة التي أخذت حداثتها تتصاعد خلال الثلاثينيات والأربعينيات بين مؤرخي الأدب الأكبر سناً ونقاد الأدب الأصغر. وكان قبل ذلك مرتبطاً بالبحث في "تاريخ الأفكار". لكنه هنا يرى أن التاريخ الأدبي وصيف متواضع بولغ في أهميته ويتسم إسهامه في معظمه بالطابع السلبي. ويجب على طلاب الأدب ودارسيه أن يدرسوا الأدب نفسه في المقام الأول لا أن يقرأوا عنه. ودعا كرين لإصلاح الدراسات الأدبية وأقسام اللغة الإنجليزية لأن المطلوب في قلب الدرس الجديد هو النقد الأدبي وليس التاريخ الأدبي.

وكان التاريخ الأدبي والنقد الأدبي هما الاهتمامان الرئيسيان لأقسام الأدب في الجامعات الأمريكية في الثلاثينات. واتخذ النقد مكانة ثانوية للتاريخ في المناهج والمحاضرات والامتحانات والرسائل والتعيينات والترقيات والأبحاث والمنشورات. وركز مؤرخو الأدب عموماً على تفاصيل السير (البيوغرافيا) وعلى نشوء "الأنواع" الأدبية وأصولها وعلى الخلفيات الاجتماعية للفترات الأدبية وتحقيق النصوص والتفاصيل البيليوغرافية والمعجمية وعلى المناهج السليمة للبحث التاريخي. وقد عنوا عناية كبيرة بالوثائق التاريخية بينما قل إهتمامهم نسبياً بالنصوص الشعرية. أما نقاد الأدب فقد انشغلوا بالحديث المستند إلى الحجة حول الأعمال الأدبية نفسها وبشروح مدققة للنصوص كأعمال جمالية. وقد إقترح كرين في خاتمة مقاله نوعين من الإصلاح للدراسات الأدبية يتوجهان لكل مستويات التعليم الجامعي:

يشمل النوع الأول عملاً منهجياً ينصب على نظرية الفنون الجميلة عموماً ونظرية الفن الأدبي على وجه الخصوص. ومن المفيد للغاية أن يكون هذا الجهد منظماً وتقوم به أقسام الإنسانيات ككل وليس أقسام الأدب كل على حدة. ويفضل لإضفاء القيمة على هذا العمل أن يقوم بالتحديد على قراءه الكلاسيكيات الكبرى للنظرية الجمالية ومناقشتها نقدياً.. من عهد اليونانيين إلى معاصرنا. لكن غرض النظرية بالنسبة للنقد هو التطبيق. ومن هنا تتألف المجموعة الثانية من الدراسات التي نقترحها من تمارين في قراءة وشرح النصوص الأدبية (٢٣)

يجب إذن أن يصبح النقد هو لب الدراسات الأدبية ويتألف جانباً هذا القلب الجديد من النظرية بمعنى تاريخ الجماليات وعلم الشعر والتطبيق بمعنى القراءة المدققة للنصوص المفردة. والنقد كخطاب قائم على الحجة نظري في جانب التحليل وشرحي في جانب التطبيق. أما اللغويات والفيلوجيا والتاريخ الأدبي فهي أعوان للنظرية الأدبية والتطبيق.

وقد اعترف جون كرورانسون في مقالته المؤثرة "شركة النقد" (١٩٣٧) التي اقترح فيها إدخال برنامج إصلاحى مشابه بسبق وريادة ر. س. كرين وقال إنه إذا حل النقد في نهاية المطاف محل التاريخ كمركز للدراسات الأدبية فإن "الفضل في ذلك يحتمل أن يعود إلى الأستاذ رونالد س. كرين بجامعة شيكاغو أكثر من أى رجل آخر. فهو أول الأساتذة العظام الذين دافعوا عن النقد كسياسة في أقسام الإنجليزية." (٤) أخذ نقاد شيكاغو والنقاد الجدد على عاتقهم إصلاح الدراسات الأدبية خلال الثلاثينيات والأربعينيات وسعت كلتا المجموعتين إلى تنحية التاريخ عن المركز ووضع النقد محله، إلا أن مشاريعهم التعليمية اختلفت حول دور النظرية. فقد أراد النقاد الجدد عموماً أن يكون الشرح هو جوهر العلم النقدي بينما وضع نقاد شيكاغو (تاريخ) النظرية قبل التطبيق الشرحي. وأصر كرين في إقتراحه عام ١٩٣٤ على أننا "نكسب الكثير ولا سيما في ضمان أرضية مشتركة من الإتفاق داخل حدود منهجنا الفلسفى لو أن المبادئ التي نستخدمها ذكرت صراحة وأخضعت للفحص العقلاني قبل إستعمالها في نقد الأعمال المفردة." (١٣)

وفي تصديره للطبعة المعدلة من **النقد والنقاد** والتي نشرت عام ١٩٥٧ بعنوان فرعى أضيف لها وهو **مقالات في المنهج**، أورد كرين شكويان ضد النقد الجديد وهو أنه روج لنمط ضيق من النقد التطبيقي وأفقر النظرية الأدبية. فبدأً مع أى. أ. ريتشاردز تصرفت النظرية "كما لو أن أياً من مشاكل الأدب الأساسية لم تبحث من قبل أو أن الضوء الفاحص قد سلط عليها." (٥) وقد أراد كرين كمصلح توسيع مصادر النقد النظرية وليس تقييدها ودعا إلى التركيز على تاريخ النظرية الأدبية. ومن المفارقة أن ذلك جاء في نفس العام الذي نشر فيه كليانث بروكس وو. ك. ويمسات كتابهما الضخم **النقد الأدبي: تاريخ وجيز**. وبذلك الوقت كان رينيه ويليك قد أخرج مجلدين من السبعة مجلدات التي يتكون منها **تاريخ النقد الحديث** (١٩٥٥-١٩٨٦) كذلك اختلف نقاد شيكاغو بشكل لافت للنظر عن النقاد الجدد في إلزامهم المبكر والمستمر بتاريخ النظرية الأدبية وبتطوير معايير منهجية ومنطقية لمنهج النقد. كما أنهم ركزوا على النظرية أكثر من التطبيق في كتاباتهم فقد إنصبت إثنان فقط من المقالات العشرين في مجموعة المقالات التي أصدروها على تفسيرات مطولة للنصوص.

علم الشعر الأرسطى الجديد

كان الإعجاب بأرسطو هو أكثر ما يوحد الأعضاء الستة لمدرسة شيكاغو في إنكبابهم الأساسى على دراسة تاريخ الأدب والنظرية النقدية. صحيح أنهم لم يتجاهلوا الشخصيات التاريخية والفترات الأخرى لكنهم استعاروا من **فن الشعر** لأرسطو منهاجاً منتظماً ومجموعة من المشاكل الدائمة التي تطرح للبحث. لقد حددت النزعة

الأرسطية كلا من مداخلهم النقدية وموضوعات البحث. غير أن أهم ما اتسم به نقاد شيكاغو كأرسطيين جدد هو إهتمامهم المستمر بعلم الشعر "الشكلي" ونظرية الأنواع الأدبية التي تعلموها من كتاب أرسطو فن الشعر لكنهم وسعوا من نطاقها ليشمل قضايا وأنواع لاحقة.

وحسب "علم الشعر العام" عند مدرسة شيكاغو فإن الشاعر أو الصانع يصوغ من اللغة والتجربة كليات جمالية من أنواع متعددة تتألف من عناصر تشكل كيائها. ولذا فإن مهمة الناقد كمنظر وممارس أن يبحث كما قال كرين في مقدمة **النقد والنقاد** "في العناصر المؤسسة الضرورية للأنواع الممكنة من الكليات الشعرية. بما يؤدي في تقييم الأعمال المفردة إلى تقدير كفاءة الكتاب في تحقيق الأنواع المحددة للمهام الشعرية التي فرضتها عليهم طبيعة الكليات التي حاولوا بنائها." (١٢) ومما تجدر ملاحظته هنا مفهوم الأدب كمجموعة من النصوص المفردة والإصرار على الهيئة "البنائية" لكل النصوص والتركيز على الأعمال الأدبية على أنها أشكال من "العناصر" و"الكليات" وغياب الإشارة إلى اللغة والصور البلاغية ووجود فكرة الأنواع المختلفة من الكليات الجمالية والإلتزام بتقييم فعالية الأعمال الأدبية كتحقق كفاء للمهام التي تفرضها طبيعتها على الكاتب.

ونرى هنا انتقال "القصد" من الكاتب إلى العمل. فكل عمل يبدى قصدية داخلية تنجم عن قيود النوع الأدبي ويمكن تحديدها بالإستقراء. ويقول كرين أن "فضل أرسطو الفريد بين النقاد المنهجيين هو أنه فهم الطبيعة المميزة للأعمال الشعرية كرموز أو كليات فنية محسوسة كما أنه أتاح لنا وإن بلامح عامة فقط الافتراضات والأدوات التحليلية اللازمة لتعريف الأسباب المتعددة الفاعلة في بناء الكليات الشعرية من الأنواع المختلفة ومعايير الامتياز المناسبة لكل منها وسهل هذا التعريف حرفياً واستقرائياً وبدرجة عالية من التمييز." (١٧) ويتحدد "المبدأ التشكيلي" أو "سبب" العمل في إطار نوعي ويتطلب تفسير العمل تمييز "قصده" النوعي الباعث عليه أو "سببه" بصورة استقرائية. ولابد أن يعمل المفسر الأرسطي على شغل موضعين: موضع الشاعر كصانع وموضع الناقد الذي يجرى التقييم، لقد اهتم شكليو شيكاغو في المقام الأول بالمبادئ الجمالية للبناء وليس بالمعنى اللفظي.

ما الأدب إذن عند نقاد شيكاغو؟ إنه مجموعة من الأبنية المفردة والفريدة ذات أنواع مختلفة تتكون من عناصر تصاغ في كليات لكل منها مبدأ تكويني مميز.

ولأن الأدب يتألف من "أنواع" نحا علم الشعر عند نقاد شيكاغو كمجال للبحث والنظرية أن يكون "نوعياً" وليس عاماً. فبدلاً من "علم الشعر" أرادوا "علم الشعر في..." -المأساة والكوميديا والملحمة والقصيدة الغنائية والرواية وهلم جرا، وشملت الأمور

"الشعرية" التي يدرسها نقاد شيكاغو عادة العناصر المحددة للعمل وأسلوب أو أساليب التنظيم والتقديم الفني والمبادئ والأسباب التي تشكل تكوين العمل. ويفحص علم الشعر كدرس عندهم الأبنية الشكلية الفريدة للكليات والأجزاء الفاعلة. والشكل والمضمون مرتبطان بلا انفصام. وقد سعوا في تجنب المشكلة الأزلية للشكل- المضمون إلى تقسيم الأعمال لأربعة مكونات أساسية: الحبكة والشخصية والفكر واللغة. وتنوع التوظيف المحدد لهذه المكونات من العناصر من نوع أدبي إلى آخر ومن عمل إلى آخر.

وعلى العكس من النقاد الجدد فضل نقاد شيكاغو الحبكة والشخصية والفكر على اللغة مما أدى بهم إلى إدماج علوم الشعر التقليدية التي تقوم على المحاكاة أو التأثير أو التعليم في علم الشعر النصي الأحدث. فالحياة عندهم تدخل الفن والأخلاق دورها بالنسبة لقراء الأدب. ويقول كرين إن "شكل أو قوة القصيدة تتحدد في المقام الأول بتصوير الشاعر لأفعال وشخصيات وأفكار ذات مغزى إنسانية أو مؤثرة بفرض تحقيق أثر شامل من المحاكاة أو التعليم..."

ويذهب ألدن أولسون في عدة مقالات رئيسية حول علم الشعر العام إلى أن فرعي الأدب الرئيسيين هما المحاكاة والتعليم. فالمبدأ التشكيلي أو "القصد" الأساسي للنص إما تصوير نشاط بشري في إطار من الضرورة الممكنة أو الحوادث المؤثرة أو الدعوة إلى مذهب (أو اتجاه إلى مذهب) وتقديم الدليل عليه (٢٢، ٦٥-٦٨، ٥٨٨-٩٢). فإذا قرأنا الإلياذة مثلاً كعمل تعليمي أو الكوميديا الإلهية كمحاكاة نكون قد أسأنا تفسير "القصد الأولي" فيهما-أو سببهما "النوعي". ويرى أولسون أن الهدف الجمالي لأدب المحاكاة هو تقديم الجمال الممتع بينما هدف الأدب التعليمي هو إنتاج التوجيه الممتع.

وقد كان للتقسيم النوعي البسيط لكل الأدب إلى نوعين بعض الفوائد المحدودة كأداة بحثية أو نقطة إنطلاق للتحليل لكنه لم ينتشر وكان نقطة ضعف في علم الشعر الأرسطي الجديد. وفكر أولسون في إحدى مناقشاته في إضافة نوع أدبي ثالث إلى تلك الثنائية: وهو "التسلية" التي لا تهدف إلى الجمال أو التوجيه بل "للمتعة الفجة". ومع ذلك فهذا الأدب تافه وغير حقيقي مما دعا أولسون إلى استبعاده "كدمل" من "الفن الراقى" (٨٩-٥٨٨). وأشار هذا المأزق في التصنيف إلى نوع من النقص في ذلك النظام الذي لم يكن أبداً مرضياً وربما كان العيب الأساسي في هذا الاكتشاف التبسيطي أنه يتعرض لخطر التحول إلى نموذج مسبق لكل الأدب مما يغلق إمكانية البحث الإستقرائي والتبحر في التمييز- وهما من الأهداف الغالية عند المنهجية الأرسطية.

وكان الأكثر نفعاً وأهمية لعلم الشعر في مدرسة شيكاغو نظرية ريتشارد ماكيون اللامحة في الأدب والقائمة على المجالات الثلاثة لإستعمال اللغة عند أرسطو: المنطق

والبلاغة والشعر. وفي كل مجال منها يعالج الفكر والموضوع بصورة مختلفة. فالشعر (الأدب) يختلف عن المنطق (العلم) وعن البلاغة (السياسة والأخلاق):

وهكذا يمكن النظر في القصيدة من ناحية وحدتها أو أثرها في الجمهور أو محاكاتها للأشياء الواقعية. إلا أن النظر إلى القصيدة في ذاتها يعني أن نبحث فيما يسميه أرسطو "بمتعتها الخاصة" أي أثرها في جمهور له تكوين وتعليم معين بحيث يمكن إرجاع ردود أفعاله إلى أسباب خاصة بالعمل الفني. كذلك فإن النظر إلى القصيدة في ذاتها يعني النظر فيها كتنظيم للأحداث وتطوير للشخصيات وتعبير عن الأفكار وكلها مؤثرة كمحاكاة للطبيعة والخيال، ولكنها مؤثرة ليست كتقارير حرفية عما يقع بالفعل وإنما كتصوير فني له حياة قائمة بذاته واحتمالية لا تعتمد على الدقة التاريخية (ن. ن. ٢١٤-١٥)

وحسب ما يقول ماكيون فإننا يمكن أن نتناول العمل إما بصورة شعرية فنعنى بالوحدة بين عناصره أو من الناحية البلاغية لتوجهه إلى أثره في الجمهور أو بصورة منطقية (علمية) لندرس دقة المحاكاة فيه. لكن العمل ينتمي إلى مجال الشعر - وليس البلاغة أو المنطق. وبعد المحاكاة في الأدب من منظور علم الشعر لا علاقة له بالدقة الحرفية أو العلمية أو التاريخية وإنما بالاحتمالية الجمالية المستقلة. واستقبال العمل لا يتضمن الشاعر الفعلية للجمهور بقدر ما يتضمن تعبير هذا الجمهور عن أسباب جمالية داخلية. وكان الأثر الكلي لفكر ماكيون النظري هو صياغة علم شعر شكلي عريض يركز على فئات جمالية مهيمنة - كالوحدة والاستقلال والتنظيم والتصوير (غير الحرفي) وإذا كان قد احتفظ بخصائص المحاكاة والتأثير للأدب إلا أنه كغيره من نقاد شيكاغو ركز على علم شعر شكلي ينصب على كليات وأجزاء جمالية مبتعدة عن القراء الفعليين وعن الواقع.

وفي نهاية المطاف يسمح علم الشعر عند مدرسة شيكاغو للأدب أن تكون له صلات بالحياة. فمادة الأدب هي الوجود الإنساني والأدب يعيد تصوير هذه المادة. والأدب كله يوجهنا ويحركنا ويمدنا بالمعرفة. والأدب عند أولسون يؤثر في الفعل الشخصي والاجتماعي والسياسي، وهو يعلمنا أن نحذر المصلحة الذاتية العمياء ويلقن الصفات الأخلاقية. "ومن هنا فإن الوظيفة الأخلاقية للفن لا تتعارض أبداً مع الغرض الفني البحت، بل إنها تتحقق أفضل ما يكون عندما يتحقق الغرض الفني على أكمل وجه لأنها مجرد نتيجة أخرى من نتائج قوى الفن." (٥٦٦). وذهب كرين (ن. ن. ٦٢١-٢٢) إلى أن الفن المتفوق يمتلك قوة أخلاقية. وبينما اتسم علم الشعر الأرسطي الجديد عند مدرسة شيكاغو في معظمه بالشككية احتفظ مع ذلك للأدب بخصائص فرعية من المحاكاة والتأثير والتعليم. وفوق هذا احتفظ للفن كله بوظيفة وقوة أخلاقية عامة لها علاقة بالبلاغة وليس بالشعر.

المنهج النقدي

عرف ر. س. كرين النقد في برنامجه لإصلاح الدراسات الأدبية الذي إقترحه في منتصف الثلاثينيات بأنه «خطاب يقوم على الحجة يعنى بأعمال الأدب الخيالي والتي مقولاتها في المقام الأول مقولات حول الأعمال ذاتها وتناسب طابعها كمنتجات فنية» (ف. د. أ. ٢، ١١) ويبرز في هذا التعريف خطان فكريان أثرا فيما بعد في تكوين المشروع النقدي لمدرسة شيكاغو. فالنقد يتطلب أولاً دراسة الأعمال بمدخل شكلي على أنها مصنوعات جمالية مما يعنى استبعاد الاهتمامات الخارجية. والنقد ثانياً هو عالم من الخطاب منفصل عن الأدب وخاضع لمعايير وأطر النقد الصوري.

وقد أخرج كرين كل المداخل الخارجية من مجال النقد التطبيقي باعتباره مصلحاً شكلياً رائداً:

إن جوهر الفهم الذي يسعى إليه الناقد الأدبي هو فهم الأعمال الأدبية في خاصيتها كأعمال فنية. إننا لا نمارس النقد بل نمارس علم النفس عندما نعامل القصائد والروايات كحالات ونحاول العثور فيها على شخصية كتابها وليس على الفن. إننا لا نمارس النقد بل نمارس التاريخ أو علم الاجتماع عندما نقرأ الكتابات الخيالية لما قد نقوله لنا حول أسلوب أو فكر أو "روح" العصر الذي أنتجها. إننا لا نمارس النقد بل نمارس الثقافة الأخلاقية عندما نستعمل هذه الكتابات أساساً كوسائل لتوسيع وإثراء تجربتنا في الحياة أو لتلقي الأفكار الأخلاقية. إننا لا نمارس النقد بل نمارس السيرة الذاتية عندما نكتفى بذكر ما نفعله شخصياً فيها. إن النقد هو ببساطة النظر المنضبط تحليلاً وتقييماً في أن في الأعمال الأدبية بوصفها أعمالاً فنية. (م. د. أ. م، ١٢).

والمداخل المرفوضة هنا تشمل النقد البيوغرافي والتاريخي والاجتماعي والأخلاقي والانطباعي، ولم يتعاطف كرين شخصياً مع الماركسية أو "الإنسانية" أو الانطباعية أو التاريخية. وكان كمارس يريد نقداً شكلياً فحسب يكرس نفسه للتحليل والتقييم الجمالي المستغرق للنصوص المفردة وكان يهتم أساساً بالقصيدة ذاتها - وليس بالشاعر ولا بمشاعر القارئ أو إثراء خبرته ولا بالمشاغل الاجتماعية - التاريخية للعمل.

وحسب ما يرى كرين فهناك نوعان من الفهم: تاريخي ونقدي. وقد فضل الفهم النقدي أي النقد الشكلي الذي يحاول الوصول إلى نوعية وكيفية الأعمال الخيالية وليس إلى سببها. والفهم النقدي يفك شفرة الدلالات والإيحاءات والإشارات والصور والأفكار ولا سيما العناصر التكوينية والمبادئ التشكيلية للنصوص. أما الفهم التاريخي فيشرح الظروف الشخصية والاجتماعية والسياسية والأدبية والثقافية التي تحدد خلق وإستقبال الأعمال. وذهب كرين إلى أن التأويلية ذات المنحى التاريخي قد سيطرت على الدراسات الأدبية إلى درجة أصبح معها التغيير مطلوباً. وبينما سار اتجاه برنامجه

الإصلاحى المبكر لنبد النقد التاريخى لصالح النقد الشكلى إحتفظ مع ذلك بوضع خاضع للفهم التاريخى. وبجانب ذلك دافع عن فائدة دراسة تاريخ النظرية الأدبية.

وبعد عقدين إتخذ كرين نظرة أرحب للممارسة النقدية فقال فى معرض الحديث عن نهج شيكاغو "صحيح أن مبادئ المنهج هى الأسباب الداخلية للقصائد باعتبارها منتجات فنية وعزلها فى التحليل عن النشاطات التى أنتجتها. ولكن يمكن بتحويل سهل نسبياً فى المتطور السببى أن نجمع بين المقولات الشعرية حول القصائد المعنية وبين المقولات الفيلولوجية أو البيوغرافية أو التاريخية حول مادة تلك القصائد وأحوال وظروف كتابتها." (ن. ن.، ٢٢) فالمدخل النقدية الخارجية أساليب مقبولة ونافعة للفهم حتى وإن ظلت ثانوية. ولم يعد كرين ينظر إلى هذه الممارسات كمنافسين للنقد الشكلى بل كلواحق مساعدة له.

وقد استعاد ريتشارد ماكيون بعد خمسة عقود من تشكل مدرسة شيكاغو ذكرياته عن تلك الجماعة الشكلية المبكرة وهى تتبنى إستراتيجية نقدية حاسمة كان من أثرها إدماج مداخل أخرى رئيسية. "اتفقنا على الحديث عن العمل الفنى ككيان مستقل وموحد وأن تفحص الأعمال الفنية فى خصوصيتها". ولكن هناك لحظة شمولية أخرى بجانب هذه اللحظة الشكلية الخالقة للمدرسة، "قلنا إنه إذا كان النقد البلاغى ينظر للقصيدة فى سياق الشاعر وجمهوره والنقد الجدلى ينظر لها فى سياق الأفكار والعالم والنقد النحوى ينظر لها فى سياق العناصر والأشياء فإن ما تقوله أنواع النقد الثلاثة هذه يمكن إعادة صياغته فى إطار خصائص الأعمال الفنية" (ن. ف. ج.، ١٧). وهكذا يتمكن الناقد الشكلى باستخدام "إستراتيجية إعادة الصياغة" من الحديث عن الشاعر وعن الجمهور وعن العالم وهلم جرا. وبمعنى آخر أعيد تكييف ووضع "المشاغل الخارجية": واتسع نطاق النص ليصبح عالماً صغيراً شاملاً. ويفسر هذا السبب فى أن نقاد شيكاغو يمكن أن يكونوا نقاداً شكليين يقدمون على مناقشات ليس فقط للأمور النصية المحضة ولكن كذلك لأبعاد المحاكاة والتعليم والتأثير فى الأعمال الخيالية.

وقد ميز شراح شيكاغو كنقاد تطبيقيين بين "التفسير" و"النقد" وفق مصطلح كرين. إذ التزموا حسب برنامجهم بالنقد وليس التفسير. فالتفسير يحل كلمات ونحو وبناء جمل الخطاب (الأدبى وغيره) ليعزل المعانى والإيحاءات الدلالية التى يخلقها القصد التعبيرى للكتاب. وتستعمل هذه الأبحاث التأويلية الوسائل الخارجية للدراسة مثل علم النفس والتاريخ. وعلى العكس من التفسير يسعى النقد إلى تحديد المبادئ التكوينية أو الأسباب التشكيلية للكليات الشعرية المفردة، فبينما يحل التفسير الجمل والمعانى فى الخطاب يعنى النقد بأشكال وأبنية الأعمال الأدبية. (٦) و"المعنى" فى مجال النقد يشغل مكاناً خاضعاً "للبناء". وكان هدف مدرسة شيكاغو فى النقد

التطبيقي تحديد السبب الداخلي لبناء العمل. وفي النهاية يهدف النقد إلى فهم وشرح ترتيبات وتناسبات وإرتباطات الأجزاء في النص بغرض إدراك البناء الشكلي العام له.

وفي أعين نقاد شيكاغو بدت التحليلات الدلالية التي إتسم بها النقد الجديد في جمودها عند اللغة- عند المفارقة والتورية والغموض- كما لو أنها أسلوب محدد من التفسير النحوي و"البلاغي". وقد سخر ر. س. كرين في محاضراته الرابعة في كتاب **لغات النقد وبناء الشعر** من القراء المدققة عند النقد الجديد وساق الدليل على أن مثل هذا النوع من التفسير إختزالي ومجازي. كذلك شنت هجمات مماثلة على أسلوب النقد الجديد في التحليل في الخمسة مقالات الأولى من **النقد والنقاد**. وحيث أن مدرسة شيكاغو تناولت الحبكة والشخصية والفكر بالإضافة إلى اللغة -دائماً في سياق "القصد التشكيلي"- فإن نقدها لم يقف عند مجرد فحص الصور والرموز والأشكال اللغوية المصاغة شعرياً بل درس النشاطات والشخصيات والأفكار الإنسانية المشكلة فنياً. واقتخر نقاد شيكاغو بسعة نقدهم الشكلي.

وخضع النقد لمعايير معينة بحكم أنه أداة للتحليل و"الخطاب القائم على الحجة" فعليه أن يكون مفيداً ومكافئاً لموضوعه وأن يكون متعدد الجوانب ومقتصداً وشاملاً. وعلى النقد لتحقيق أغراضه أن يستعمل الاستقرار ويبين الفوارق. وكان من المحرم عند أرسطيو شيكاغو الجدد اللجوء إلى أي أسلوب استنتاجي- "أفلاطوني"- من الحجاج يبدأ بالمفاهيم العامة ثم يجبر الحقائق على أن تناسب المفاهيم. واتسمت المدرسة بإلحاح براجماتي الباعث على تدعيم النتائج بالمعلومات والأدلة. ويفسر هذا مثلاً سبب ضيق نقاد شيكاغو بالماركسية والفرويدية ومدرسة يونج أو أي نظام آخر "مفارق" فاتباع "المنهج المسبق الوضع" عندهم يعنى العمل لصالح افتراضات ينحاز لها الباحث. وقد لاحظ كرين أن "سمات الباحث الجيد كثيرة لكن أهمها بالتأكيد ما أسميه بعادة الشك فيما هو قبلي..." (ف. د. أ. ٢، ٢٩) وقد رغب نقاد شيكاغو في تجنب المسبقات أو عنصر الاستنتاج في النقد كلية أو على الأقل تخفيضه إلى الحد الأدنى، ولهذا رعوا علم الشعر "الخصوصي" بدلاً من "العمومي" ولهذا أيضاً عاملوا عناصر النوع الأدبي كافتراضات تختبر صحتها بدلاً من كونها أبنية لا تتغير تنتظر من يلاحظها.

وتذكرنا مدرسة شيكاغو بالكثير من فلسفات القرن العشرين في إهتمامها بالمنطق الصوري للأنظمة الفكرية كما أنها قامت بالتحليل أو نقد النقد على "محاور علمية". ويميز هذا الإهتمام النظرى الطاغى بمنطق المنهجية (أو أسس النقد) نقد شيكاغو عن الحركات النقدية المعاصرة الأخرى. وقد تضمن قسم من إصلاح الدراسات الإنسانية في جامعة شيكاغو برنامجاً منفصلاً في تحليل الأفكار والمناهج كما أن برنامج كرين لإصلاح الدراسات الأدبية أعطى دوراً مسيطراً للنظرية فوق

الممارسة. وحسب إعلان مدرسة شيكاغو يمتلك النقد الأدبي إطاراً نظرياً أو مفهوماً يتأسس عليه ويحدد له ممارساته:

إن النقد فى تميزه عن مجرد الإدراك أو التقدير الجمالى خطاب قائم على الحجة أى أنه تنظيم للمصطلحات والمقولات والحجج له طابع خاص وهو أنه فى أى من نماذجه يعتمد على عوامل فاعلة فى بناء الخطاب نفسه بقدر ما يعتمد على طبيعة الموضوعات التى يصورها أو على عقل وظروف كاتبه. إن إشارة أى قول للناقد سواء أكان عاماً أم خاصاً إلى الأشياء التى يقول إنه يتحدث عنها هى إشارة موسطة فى المقام الأول من خلال الإطار الخاص للمفاهيم والفروق التى اختار الناقد لسبب أو لآخر أن يستعملها من بين كل المفاهيم والفروق الأخرى التى يُظن أنها متعلقة بما هو فى صدره. وليس ثمة خطاب معقول عن الأدب لا يقوم على هيكل من المفاهيم مثل هذا، وعند اختيار ذلك الهيكل فإنه يحدد ما الذى يمكن أن يقوله الناقد حول أى من الأسئلة التى قد يكون معنياً بها. (ن. ن، ٦-٧).

وهكذا فالنقاد يخلقون الأشياء التى تكون موضع بحثهم والمبادئ والمداخل النقدية سواء أختيرت عن تدبر أم بدونه تحدد الموضوع والنتائج التى يتوصل إليها من خلال الإطار مسبقاً. كما أن الهيكل المفهومى وأسلوب سوق الحجج يشكلان المنهج النقدى. والنقد التطبيقى فى كل الحالات هو ناجم عن الالتزامات المنهجية النظرية.

وبما أن النقاد التطبيقيين لا يستطيعون أن يحلوا كل شئ فى آن واحد فعليهم أن يختاروا الموضوعات التى يدرسونها مما يعنى أن كل أشكال النقد مبتورة ولكن لا يعنى أن ما أسقط من البحث غير موجود. وليس مما يدهش والحالة هذه أن يخلص نقاد شيكاغو إلى القول: "علينا لهذا أن نتبع العديد من المناهج النقدية بجانب المنهج الأرسطى..." (ن. ن، ١٩). لقد أصبحت "التعددية" شعار منظرى شيكاغو.

الخط التعددى

إن إحدى الخصائص البارزة لنقاد شيكاغو هى اهتمامهم كمنظرين للنقد بفحص الأسس المنطقية للتنوع بين المواقف النقدية. فقد بحث الكثير من الدراسات التى أجراها أعضاء المدرسة فى المبادئ والمناهج المختلفة التى أتبعها طلبة تاريخ النظرية الأدبية. ويعود السبب إلى حد كبير فى التنوعات العديدة فى المبادئ والمناهج النظرية إلى أساليب الحجاج ونظريات الأدب التى إعنتقها النقاد. وأدت نتائج الأبحاث فى أسس المنهجيات إلى أن يخلص نقاد شيكاغو إلى أنه "توجد الكثير من المداخل النقدية الصحيحة للأدب" (٧) وذهب إدر أولسون إلى أن "التعددية فى كل من المذهب والمنهج تتيح إمكانية تعدد صياغات الحقيقة والإجراءات الفلسفية باختصار تتيح تعدد فى

الفلسفات الصحيحة". (ن.ن، ٥٤). وهكذا برزت "التعددية" كالراية الفلسفية لمدرسة شيكاغو.

وقد هاجم نقاد شيكاغو من منطلق التعددية النقاد المذهبيين والشكاكين والتوفيقيين. فالمذهبيون يعتقدون أنه يمكن إكتشاف طبيعة الشعر وأن طرقهم النقدية وحدها هي التي تفسرها. وهم يرون أن كل من عداهم من المنظرين والنقاد مخطئون. والشكاكون يذهبون إلى عدم جدوى التعلق بأي نظام طالما أن النقاد لم يتفقوا أبداً حول أساسيات الشعر أو النقد. فكل النظريات الأدبية والأدوات التحليلية زائفة. أما التوفيقيون فإنهم يصرون في مواجهة النظريات المتنافسة على اجتماع الصحة والزيف جزئياً في المواقف النظرية المتصارعة ويحلون تلك المآزق بجمع العناصر من الأنظمة المختلفة في هياكل متماسكة جديدة. ويدعو الموقف التعددي إلى إعطاء النقاد حرية الاختيار في مسائل النظرية الأدبية والمداخل النقدية. ومع ذلك تبقى كل الهياكل المفاهيمية وأساليب التحليل أياً كان نوعها خاضعة للحكم عليها بناءً على الحلول الممكنة العملية والقابلة للاختبار التي توضع للمشاكل التي تتناولها تلك الهياكل والأساليب. فالمؤشرات لتقييم فعالية الأنظمة المختلفة تصبح هي قدرتها على وضع المفاهيم عن الأدب وفهمه وتقييمه. ومن هنا "يوجد فارق كبير بين (التعددية) و(النسبية) وبين (التعددية) ومجرد السماح الودي بأنصاف الحقائق والحجج الرديئة والتفسيرات السخيفة". (ن.ن، ٧) وحيث أن نقاد شيكاغو كرسوا أنفسهم لتحليل أوجه المحدودية في الأنظمة المختلفة وآرائها الجزئية فلا يمكن إتهامهم "بالسماح الودي" أو "النسبية" وببساطة فهم يستطيعون الحكم على بعض النظريات والمناهج بأنها أكثر شمولية وتماسكاً وكفاءة -أي أفضل- من البعض الآخر- وقد قاموا بذلك فعلاً. ولم يترددوا في إدانة الأفكار والممارسات الخاطئة.

أما بالنسبة للمدخل النقدي الأرسطي على وجه التحديد فقد أكد نقاد شيكاغو أصحاب التوجه التعددي بأنه "لا يكاد يمكن إستخدامه كأداة للنقد التطبيقي والتاريخ الأدبي إلا بالإرتباط مع مناهج أخرى -لغوية وتاريخية وفلسفية مثلاً... ولا يعقل النظر إليه باعتباره نظاماً شاملاً للفلسفة النقدية" (ن.ن، ١٧) فالشككية الأرسطية الجديدة من الناحية المثالية أداة مساعدة للأنظمة الأخرى وليست عدواً لها. ونستطيع أن نلمح في هذا الرأي أثر النظام الرباعي للدراسات الإنسانية الذي تطور في شيكاغو خلال الثلاثينات على توسيع أفق البحث. فقد انشغل كل نقاد شيكاغو لعقود عديدة في مشروع مشترك لتدريس اللغويات ونظريات المنهج وعلم الجمال المقارن وتاريخ الثقافة ولم يكن من المحتمل أن يصروا بشكل مذهبي على حقيقة الشككية الأرسطية مستبعدة كل الأنظمة الشعرية والنقدية.

كان ماكيون أكثر من كرين وأولسون الداعية والممارس البارز بين نقاد شيكاغو الثلاثة الكبار للتعددية النقدية. وقد رأينا كيف نحا كرين في أوائل الثلاثينيات إلى المذهبية في برنامجه لإصلاح الدراسات الأدبية. ونجد أقوى مثل للتعددية عند كرين في البحث المعنون "الأسس الفلسفية للفن والنقد" الذي نشر أولاً في **الفيلولوجيا الحديثة** (١٩٤٣-٤٤) ثم في **طبعتي النقد والنقاد**. ويحدد ماكيون الأساليب الستة لتحليل الجمالي التي تطورت في الثقافة الغربية ويفصل نقاط الضعف والقوة فيها والإرتباطات المحتملة بينها والإندماجات المنتجة فيها (ن. ن، ٥٣٠-٤٤). ويتسم ماكيون بالعدالة وغرابة العلم في توضيحه للمبادئ الكامنة وراء التعارضات المنهجية لكنه يدعو بهدوء إلى نسخة مرنة من الشكلية الأرسطية.

وقد وجه كرين دعوة قوية من أجل التعددية في العبارات الختامية لسلسلة محاضراته التي ألقاها عام ١٩٥٢ وأصر على أنه لا احتكار للحقيقة وأنه يجب أن توجد مناهج عديدة بقدر المشاكل النقدية. ثم وصف المدخل الأرسطي بأنه طريقة تنسحب من التاريخ بالضرورة ولذا فلا بد من الإضافة عليها (ل. ن. ن. ش، ١٩٢) وبينما استمر كرين في انتقاده لمجموعة كبيرة من المذاهب والأرثوذكسيات والاتجاهات الروتينية من كل نوع احتفى بتعددية اللغات والأنظمة النقدية. فكل طريقة عنده تمتلك إلى درجة ما كلاً من الوسائل المفهومية والمنطقية ونقاط ضعف وعجز تحد من قوتها. "إن أفضل أمل للنقد في المستقبل يكمن في المحافظة على هذه التعددية فليس أكثر ضرراً من النجاح العملي لأي جهد يحدد بشكل قاطع حدود ومشاكل موضوعنا أو يضع لكل من لغاته المتعددة مكاناً محدداً في ترتيب هرمي واحد للأساليب النقدية. إن فوضى المدارس وشظايا الأحزاب التي لدينا الآن أفضل من ذلك كثيراً. (ل. ن. ب. ش، ١٩٣).

ومن الواضح أن تعددية مدرسة شيكاغو والتي ربما تأثرت بكتاب ويليام جيمس **العالم التعددي** (١٩٠٩) نتجت عن دراسة تاريخ النظرية الأدبية. ويذهب إدر أولسون في "الملاحم العامة للنظرية الشعرية" إلى أن إدراك الاختلافات المنهجية على مر التاريخ "يثبت حقيقة أن خمسة وعشرين قرناً من البحث لم تمض عبثاً، بل على العكس تصحح أنظمة النقد الجزئية وتكمل بعضها البعض.... لتكون كتلة كبيرة من المعرفة الشعرية...." (ن. ن، ٥٣٢) ويحث النقاد المعاصرين على توسيع معرفتهم بالرجوع إلى دراسة إنجازات الماضي. وقد سار مشروع شيكاغو لتاريخ النظرية جنباً إلى جنب مع فلسفة التعددية النقدية. وانتقد كرين من هذه الزاوية رينيه ويليك، مؤرخ النظرية البارز، لأنه افترض بصورة مذهبية إمكانية وجود منهج تحليلي صحيح واحد فقط. (ن. ن، ٦)

يمكن القول إن أفكار ومناهج مدرسة شيكاغو وصلت إلى أوجها خلال الستينيات والسبعينيات في أعمال وين. سى. بوث الذى كان طالباً عند كرين فى الأربعينيات ثم عاد ليدرس فى شيكاغو فى أوائل الستينيات. وقد أتى الخط التعددى الفلسفى بالذات ثماره فى كتاب بوث **الفهم النقدي: قوى وحدود التعددية** (١٩٧٩) الذى نشأ فى البداية من أربع محاضرات ألقى عام ١٩٧٤ فى ندوة كريستيان جاوس بجامعة برنستون. ودرس بوث فى هذا العمل من بين آخرين المشاريع التعددية الرائعة عند رونالد كرين وكينيث برك وم. هـ أبرامز ليخلص إلى وضع مشروعه الواسع حول "تعددية التعدديات"

وقد حدد بوث موضع مشروعه الذى يتبع نهج شيكاغو بعدة طرق. فهو بداية يقصر نفسه فى الأساس على "الميتانقد" أو نقد النقد وهو ينشط بالأساس فى أطر مدرسة شيكاغو داخل مجال "النظرية" وإن فى أبعادها المنهجية أكثر من جوانبها التاريخية. (وقد عمل بوث طيلة السبعينيات كرئيس برنامج الأفكار والمناهج) كذلك أقدم بوث على مشروعه على خلفية وضع النقد الأدبى فى السبعينيات - الذى صورته فى هيئة مجال من الجدل والتنازع والفوضى والمناقشة والمنافسة والحرب والاضطراب تزيده حدة صراعات المدارس الشكلية ونظريات استجابة القارئ والتفكيكية على وجه الخصوص. وظهر بوث فى الفهم النقدي، وربما كان ذلك أثراً حتمياً، بمظهر صانع السلام الذى يدعم قيم الزمالة واحترام الغير ويدعو إلى قيام مجتمع بحثى ومملكة عادلة للنقاد.

وقد رفضت المنهجية التعددية التى سعى لها بوث، على العكس من المنهجيات الأكثر تحراً، أن تتخلى عن الإيمان بالفهم النقدي وبالمعنى النصى القابل للتجديد وبإمكانية الخطأ. فعلى طريقة النقد من أى نوع كانت أن تلتزم بمعايير الشمولية والتماسك والمطابقة. ويتطلب الفهم النقدي فى رأى بوث أن يدخل الناقد إلى عقل ناقد آخر أو أن يدمج فكره عنده. وتتكون أرضية الفهم من القدرة على إعادة تكوين المعلومات والقصد والقيم التى يعبر عنها ناقد ما وذلك بصورة دقيقة وعادلة. "وحيثما يتشوه الفهم تتعرض حياتنا للتهديد بينما تتقوى حياتنا كلما تحقق الفهم".^(٨) والفهم النقدي بطبيعته كما حدده بوث يرمى العدالة والحيوية داخل مجتمع الباحثين. بل إنه يمكن جزئياً تقييم نوعية فعل الفهم فى إطار العدالة والحيوية التى يتسم بها. إن ما سعت إليه تعددية بوث فى نهاية المطاف هو إيجاد طرق للعيش مع التنوع وليس قهره ووسائل تقليل كمية الصراع النقدي الذى لا معنى له بدلاً من زيادة حدته.

وقد صب بوث مثله مثل الجيل الأول من نقاد شيكاغو جام غضبه على الأحاديين والشكاكين والانتقائيين. وكان يعتقد مثلهم أن تعدديته البحثية تتسم فى نهاية المطاف بطابع عملى أكثر منه مثالى. وبالإضافة إلى ذلك أصر على النقد التطبيقى الشكلى بينما سمح بكل أنواع "النقد الخارجى". والإلتزام الأول للناقد أو الممارس الأدبى عنده هو "فهم النص" أى القدرة على إعادة بناء أفكاره ودوافعه وقيمه. وتتوقف نوعية هذه

الاستعادة الشكلية للعمل على كفايتها ودقتها وصحتها في مواجهة العمل. ومفتاح الفهم الأدبي عند بوث كما عند أوائل نقاد شيكاغو هو "القصد الشكلي" أو "السبب التكويني". "إن النصوص لا تصبح غير قابلة للتفسير إلا عندما تنتزع من المقاصد." (٢٦٥).

وقد ذهب بوث إلى مدى أبعد من نقاد شيكاغو السابقين في ربط القصد بالكتاب (المضميرين) مما يفتح إمكانية وجود أبعاد بيوغرافية للفهم النقدي. وقد افترض في "قانون الموهبة المتفرقة" الذي وضعه هو أن الكتاب متفوقون على القراء بالسليقة، وأنهم أكثر موهبة منهم (٢٧٢-٧٥). ويسمح هذا القانون كمبدأً براجماتي يوجه الشرح بأن يؤدي النقد التطبيقي بكفاءة دوره التقليدي كوصيف للنصوص العظيمة، وأن يبقى على الفكرة القديمة عن الكتاب كعباقرة بقيد الحياة.

ويقول بوث إن الالتزام الثاني للنقاد الأدبي الممارس بعد الفهم هو "الوقوف على النص". فالأعمال "عند الكثير من المؤلفين تستبعدنا لو إستسلمنا لرغباتها" (٢٧٢) ومن هنا فلا يجب على النقد أن يكتفى باستعادة ثراء العمل بل عليه كذلك أن يلفظه أحياناً. غير أن هذه الأحكام أو "الانتهاكات" القاسية ذات طابع تكميلي في كل الأحوال. "إن الفهم هو الخطوة الأولى باتجاه أى وقوف على النص قد نضيفه إلى أصولنا." (٢٥٦) ويحذرننا بوث في عدة تعليقات ألا نزيد التركيز على أى من هذين النشاطين وألا ننشغل بوقوف على النص سابق لأوانه. ويتوقف الوقوف على النص على الفهم الدقيق والكافي والمتماسك. فقد يرغب المرء بعد قراءة النص الأدبي و"تجربة شكله الفريد أن يمضى قدماً إلى نوع من الوقوف عليه والحكم عليه بمعايير سياسية وأخلاقية وتكميلية نفسية وميتافيزيقية. والبحث في هذه الاختلافات جوهرى لحياة النقد مثله مثل إكتشاف قلب الإتفاقات التي تقوم الاختلافات عليها..." (٢٨٤)

وقد وسع بوث كناقده تعددي متأخر من مدرسة شيكاغو يعي وجود التفكيكية ونظرية استجابة القارئ من نطاق صياغته لمفهوم القراءة النقدية ليشمل كلا من البرنامج العريض لشكلية شيكاغو المبكرة (الفهم) والمشروع المتطرف الأحدث للنقد الخارجى (الوقوف على النص). ومع ذلك ففي وسط أنواع الوقوف على النص السياسية والأخلاقية والتحليلية النفسية والفلسفية إستمر في المحافظة على أولوية الشكل الأدبي الفريد والجوهر الأساسى من المعنى. وكان مشروعه من هذه الناحية في السبعينات يشترك في أوجه للشبه مع ما كان موراي كريجر يقوم به في تلك الفترة من دفاع عن شكلية النقد الجديد كما رأينا في الفصل الثانى. إذ حاول الناقدان بجد أن يدخلوا التفكيكية إلى أنظمتها الشكلية.

لقد أكد بوث كناقده تعددي ومنظر من مدرسة شيكاغو أن "كل باحث مقيد من داخله بلغته فنحن لا نرى إلا ما تسمح لنا أدواتنا برؤيته." (٢٢) وبالتحديد فإن قيود

الأطر المنهجية والخطابة نفسها هي التي أوجدت الحاجة للفهم النقدي والتعددية المنهجية. وشملت البدائل كما تخيلها بوث المذهبية والنسبية والتشكك والجدل الذي لا هوادة فيه وكلها تؤدي إلى انحلال الأهداف المشتركة والمجتمع النقدي. ومهمة الميتاناقد أو ناقد النقد التعددي هي تحليل المنهجيات بفهم أنظمتها المفهومية ومداخلها وتقييم أوجه القوة والضعف فيها. وهذه المهمة قد تتطلب الوقوف القوى على النص لتتم بكفاءة. والإفتراض الذي يعمل ناقد النقد (الميتاناقد) على أساسه هو أن المنهجيات تنكر بوعي أو بدونه موضوعاتها ومبادئها وتسعى وراء أهداف وقضايا محددة وتستخدم أساليب للحجاج ومداخل نقدية منغلقة على نفسها. وعبر بوث عن كل ذلك بطريقة هي التأكيد منذ البداية أن الصياغات المتعلقة بالأدب والنقد مفاهيم مختلف عليها بالأساس وأن المحاولات الجاهدة لإنشاء أنظمة موحدة أو أنواع كبرى من الخطاب تناقض طبيعة النقد ذاته. إن التعددية وليست الأحادية هي القدرة على تحقيق بقاء وحيوية البحث النقدي بأفضل السبل. وإذا وُضعتنا أمام الاختيار الأقصى فإن الكثرة والفوضى مفضلة على الأحادية الاحتكارية والتناغم المميت. إلا أن بوث اختلف عن سبقوه من نقاد شيكاغو في التزامه المسيحي الجوهري بالتعددية. إذ كان الموقف الفلسفي التعددي عند بوث ضرباً من لاهوت الوسط الذهبي أكثر منه نتيجة لمجرد الإلتزام العلماني (الديوي) بالمنطق الشكلي للأنظمة المفهومية.

عن علاقات وتأثير مدرسة شيكاغو

عندما كتب وين بوث قصة نقد شيكاغو عام ١٩٨٢ أفرد ست علامات للمدرسة أولها أنها استخدمت التاريخ استخداماً خاصاً لخدمة الأغراض الفلسفية أو المنهجية. وثانيها أنها دعت إلى أسلوب إستقرائي مبين للفوارق من التدليل العقلي وطالبت بالحرص في تداول المعلومات وإستخلاص النتائج. وثالثها أنها أرست مفهوماً للمعنى النصي "كقصد تشكيلي" في مسعى لإستعادة هذا الدافع الأساسي في أفعال الفهم المتعاطف بإعادة التكوين. ورابعها أنها رفضت أسلوب الإستنتاج العقلي والتفكير المفارق مستهجنة أفلاطون وهيغل وماركس وغيرهم من الأحاديين "الجدليين". وخامسها أنها أرست كل المقولات داخل نظرية التعدد. وسادسها أنها طرحت علماً للشعر شكلياً أرسطي جديد. ^(٩) غير أن بوث استخف بهذه العلامة الأخيرة للمدرسة.

ولكن هناك ملامح كثيرة أخرى تميز نقد شيكاغو وسوف نضيف عشر علامات أخرى لمدرسة شيكاغو على القائمة القصيرة التي أوردها بوث. سابعاً، نظرت الحركة إلى المدارس والحركات النقدية باعتبارها أنظمة أو لغات مكتفية بذاتها. ثامناً، لفظت وانتقدت باستمرار النسبية والمذهبية والتشكك في النقد. تاسعاً، وضعت النقد بدلاً من التاريخ الأدبي في قلب الدراسات الأدبية. عاشراً، شجعت الدراسة المنتظمة لتاريخ

النظرية كجزء من النقد عموماً. حادى عشر، دعت إلى مجال عريض القاعدة للدراسات والبحوث الإنسانية رغم تفضيلها للمشاريع محدودة النطاق. ثانى عشر، أحييت الاهتمام بنظرية النوع الأدبى فى الوقت الذى رفضت فيه 'علم الشعر العام'. ثالث عشر، ألحت على النقد التقييمى القائم على معايير واضحة. رابع عشر، إتجهت عادة إلى دراسة النصوص المعتمدة فى التراث منحية الأعمال الحديثة والتأفهة. خامس عشر، سمحت بمجال لعلم الشعر الذى يتأسس على مبدأ المحاكاة أو التعليم أو التأثير. سادس عشر، أظهرت أوجه القصور والضعف فى المدرسة الشكلية المهيمنة فى الحقبة -النقد الجديد.

وهناك جزء معقد من قصة مدرسة شيكاغو يتضمن النقد الجديد. فمن ناحية هاجم إعلان المدرسة (**النقد والنقاد**) حركة النقد الجديد. وسخر كرين فى كتابه **لغات النقد وبناء الشعر** من القراءة المدققة عند النقد الجديد ثم أضاف بوث إلى نقد هذه الأحادية فى **الفهم النقدي**. بل إننا نستطيع أن نخرج من كتابات مجموعة شيكاغو بقائمة طويلة من الإدانات لأخطاء النقد الجديد العديدة. ومن الناحية الأخرى إنتقد النقاد الجدد مدرسة شيكاغو ومنهم جون كروارنسوم وكينيث برك وو. ك. ويمسات وأيفور وينترز ورينيه ويليك وموراي كريبجر وغيرهم. وهكذا يمكن أن نعثر على مخطط تفصيلي لأخطاء نقد شيكاغو كما يرسمها النقاد الجدد. ولنتظر فقط إلى العينة النموذجية من الاتهامات التى وجهها ويمسات لمدرسة شيكاغو ونقاوم مع ذلك إغراء تسوية أو تحكيم هذا الصراع المتشعب بين هاتين المجموعتين الشكليتين المنقسمتين.

يبدأ و. ك. ويمسات مقالته "نقاد شيكاغو: زيف النوع الكلاسيكى الجديد" (١٩٥٣) والتى نشرها فى كتابه **الأيقونة اللفظية** بالإشارة إلى مقالة ر. س. كرين المبكرة الداعية إلى إصلاح الدراسات الأدبية. ويقول إن برنامج كرين متأخر وغير أصيل إذ سبقته أعمال إى. آ ريتشاردز المبكرة حول التعليم وخطاب الرئيس الذى ألقاه جون ليفنجستون لوز عام ١٩٢٢ أمام إتحاد اللغة الحديثة، ثم إستدعى ويمسات إلى الذهن هجمات نقاد شيكاغو على النقد الجديد والتى ظهرت لأول مرة فى مجلة جامعة كانساس سيتى خلال شتاء عام ١٩٤٢ وعلى صفحات مجلة **الفلسفة الحديثة** خلال الأربعينيات تحت رئاسة كرين للتحريض. وكانت النقطة المثيرة للجدل فى الموضوع هى أن أعمال مدرسة شيكاغو أصبحت تتسم بالتكرار فى الخمسينات. وبعد أن يقلل ويمسات من شأن نقاد شيكاغو فى هامشيتهم وتكرارهم حسب رأيه يمضى إلى سرد "تبدل تكتيقاتهم" (١٠) وهو يركز نقده على موقفهم المتأرجح بين التعددية والمذهبية الأرسطية الجديدة، وعلى رأيهم المنعزل فى الأنظمة النقدية كأطر مكتفية بذاتها لا تلتقى، وعلى نظرتهم الاختزالية للأدب على أنه إما محاكاة أو تعليم، وعلى نظرتهم المسبقة المرتبكة عن الأنواع الأدبية، وعلى إنحيازهم لعالم الدراما والقص فى مواجهة

الأشكال الغنائية، وعلى المنحى القصدي والتأثيرى الكامن فى فكرهم، وعلى عدم فهمهم للأسلوب. إلا أن علم الشعر عند مدرسة شيكاغو أزعج وضايق ويمسات على نحو خاص. فقد ناهض بالتحديد نظرية الأدب كمصنوع غير لفظى وما ارتبط بها من نظريات إختزالية للغة والاستعارة والرمز. وألح ويمسات فى وجه جماعة شيكاغو على علم عام للشعر وعلى فهم عام يوازيه للغة الشعر. وهو يرى أن أحداً لا يستطيع أن يميز اللغة الشعرية تمييزاً فعالاً على أساس مفهوم النوع الأدبى بفصل الأساليب التراجيدية الكوميديّة والساخرة والغنائية للغة. ويذهب ويمسات إلى أن النقاد الجدد وليس منظرو شيكاغو هم الرواد الحقيقيون فى ميدان الشكلية الأمريكية وعلم الشعر فيها القائم على المبدأ الكلى والعضوى.

وعلى الرغم من ملاحظة ويمسات الغاضبة أن جماعة شيكاغو إستنفدت جهودها بحلول أوائل الخمسينيات إلا أن الأعضاء الأصليين وتلاميذهم استمروا يصدرن أعمالاً تتسم بملامح المدرسة إلى أواسط الثمانينيات. وقد قال بوث إن علامات المدرسة إستمرت نصف قرن وذكر فى دراسته عن الحركة أسماء نقاد شيكاغو النموذجيين فلم يقتصر على الآباء المؤسسين الستة بل أضاف إليهم عشرة من بحاثه الجيل الثانى المنتجين وثمانية من مفكرى الجيل الثالث. فى عام ١٩٧٤ أسس بعض نقاد الجيل الثانى مجلة **البحث النقدي** فى جامعة شيكاغو وسرعان ما أصبحت أكثر المجلات البارزة فى مجال النظرية الحيوى إتساماً بالطابع الشامل (التعددى). ونشرت المجلة فى عقدها الأول كتابات للناطقين الرئيسيين باسم أكثر المدارس المتصارعة نشاطاً وأصدرت أعداداً خاصة حول القضايا المهمة فى ذلك الوقت كالنقد والنظرية النسائية وسياسات التفسير ونظريات الإستعارة وما أشبه. وهكذا عاش نقد شيكاغو أطول مما تصور ويمسات وغيره من النقاد الجدد.

وقد قدم جرانت وبستر عدداً من التفسيرات المحتملة فى محاولة لتعليل إفتقار مدرسة شيكاغو للنفوذ الواسع وليس طول عمرها. فالمجموعة بداية لم تنشر أى نقد تطبقى يعتد به -وهو عيب خطير عند معظم الدوائر النقدية الأمريكية. كذلك كانت حركة من الكبار فى السن. إذ ولد كرين عام ١٨٨٦ وماكيون عام ١٩٠٠ وأولسون عام ١٩٠٩. وبالإضافة إلى ذلك تركزت "روح" شيكاغو على تاريخ النقد وليس على الحداثة الأدبية. ومن العيوب الأخرى أسلوب الكتابة عند نقادها الكبار الثلاثة والذى اتسم دون تنوع بالمبالغة والغموض. وذكر وبستر فى تقييمه لإسهاماتهم العديد من الأعمال البحثية الرائعة فى تاريخ ونظرية النقد. غير أنه أضاف سبباً آخر من هذه الناحية لإفتقارهم إلى النفوذ: "إن القضايا النظرية التى أثارها الأرسطيون أصبحت عتيقة قبل موت من طرحوها".^(١١) وفى النهاية أدى مشروع الأرسطية الجديدة البالغ التعقد إلى حد يشبه الفكر المدرسى إلى دفن أرسطو بالنسبة للنقد المعاصر. وكان والتر ستتن قد

توصل لنتائج مشابهة قبل ذلك في **النقد الأمريكي الحديث** (١٩٦٢) إذ حكم على نظريات نقاد شيكاغو في المحاكاة والنوع الأدبي بأنها غير كافية وأن مناهجهم غير مرنة وغير مسهلة الاستخدام وأن أفكارهم حول الإستعارة واللغة مضللة. (١٢)

وبصرف النظر عن تقديرات وبستر وستن فإن إنعدام التأثير الواسع لمدرسة شيكاغو يعود في الأساس إلى التأسيس الفعلي للشكلية في الجامعات الأمريكية في فترة الحرب العالمية الثانية. وفي عام ١٩٥٧ عبر كرين عن دهشته لدى نجاح وسرعة الانتقال الثوري من التاريخ إلى النقد في المجال الأكاديمي الأدبي. وأبدى أسفه في هذه المناسبة على الطابع الراديكالي لبرنامج الإصلاح عام ١٩٢٤ وأوصى بإعادة التاريخ والبحث الفيلولوجي جزئياً إلى وضعهما السابق (ف. د. أ. ٢)، (٢٥-٤٤). وقد حدث تغيير واسع النطاق وعميق في التوجه بين أواسط الثلاثينيات وأواسط الخمسينيات على المنوال الذي رسم معالمه كرين ورانسوم في الثلاثينيات. وأثر هذا التحول في المناهج الجامعية والإمتحانات والرسائل الجامعية والتعيينات والمنشورات. وكان لكرين كرئيس للقسم الإنجليزي بشيكاغو من ١٩٢٥ إلى ١٩٤٧ ورئيس تحرير **الفيلولوجيا الحديثة** من ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢ الدور الرئيسي في تلك "الثورة الشكلية". وعلى الرغم من الفوارق العديدة صاغ الشكليون -من النقاد الجدد وأتباع شيكاغو وغيرهم- موضوعات جديدة للبحث وموضوعات جديدة للإقصاء ونشاطات جديدة. وإذا قيمنا الوضع من المنظور المعاصر فسنجد أن النشاط الخاص للقراءة المدققة والتحليل المستغرق للأعمال الفنية المستقلة المفصولة عن سياقاتها الثقافية كان هو جوهر كل أنواع الشكلية الأمريكية.

وبينما شجع كبار نقاد شيكاغو المشروع الشكلي العام في أعمالهم النظرية لم يقوموا إلا بالقليل من القراءة المدققة. وبالإضافة إلى ذلك لم يؤلفوا مجموعات وكتبا دراسية تدفع بالبرنامج الشكلي إلى الأمام. (١٣) ولهذين السببين يز النقاد الجدد نقاد شيكاغو إلى حد غلاب. فقد أنتج النقاد الجدد كمجموعة الكثير من النقد التطبيقي والكثير من الكتب الدراسية والكثير من كتب المقدمات حول المبادئ. وقاموا بذلك كله قبل أن تعرض مدرسة شيكاغو موقفها في إعلان عام ١٩٥٢ وبجانب ذلك أدى إنتشار النقاد الجدد في الكثير من الكليات والجامعات، وليس في جامعة واحدة فقط، إلى دعم رواج وهيمنة برنامجهم الشكلي. فقد أثروا في العديد من الزملاء والطلبة وسيطروا على مجلات أكثر وسهل وصولهم إلى دور النشر وأنتجوا كمّاً هائلاً من المؤلفات. وكان المذهب الشكلي لنقاد شيكاغو يبدو أقل في قوته ونقاءه وفاعليته من إتجاه النقاد الجدد لأنهم إلتزموا بالبحث في النظرية وتاريخها. كما أن التزام مدرسة شيكاغو بالتعددية - وهو يتحلى بالموضوعية بدلاً من الدفاع الغيور عنها - خفف من راديكالية الحركة وهذا من السير نحو الإصلاح. ومما عمل على التقليل من جاذبية نقاد شيكاغو البارزين

وربطهم بأساليب الماضى أن خطابهم وأسلوبهم كان أقل حيوية وإتصافاً بالطابع الأدبى مما تميز به النقاد الجدد أو قل أنه كان أكثر تبحراً فى البحث وثقلاً. وأخيراً فإن إخلاص جماعة شيكاغو للأعمال الأدبية المعتبرة تقليدياً، بالمقارنة مع حماس النقد الجديد للأدب الحديث وإصلاح التراث، قلل من راديكالية برنامجهم الإحيائى وجاذبيته.

ونؤكد ثانية أن تأثير نقاد شيكاغو كان قليلاً بالمقارنة مع نفوذ النقاد الجدد ؛ لأنهم لم يتركوا كتباً مدرسية ومجموعات وكتب شرح تقرأ على نطاق واسع ولأنهم لم يؤلفوا إلا القليل من النقد التطبيقي ولم ينشروا إلا القليل نسبياً حول أى موضوع فى فترة الثلاثينيات والأربعينيات التى احتدمت فيها المنافسة. وقد أدخلوا الاعتدال على جاذبيتهم وراديكاليتهم بالتزامهم بالتاريخ والنظرية والتعددية والأسلوب الأكاديمى وبقوا فى جامعة واحدة ولم يكن لديهم سوى مجلة واحدة ودار نشر واحدة كمنافذ لكتاباتهم. وقد حافظوا باحترام زائد عن الحد على النسق التقليدى للأعمال المعتبرة وعلى علم الشعر الأرسطى التقليدى وتأخروا عقداً من السنين أو نحوه عندما أصدروا إعلان حركتهم. وعلى الرغم من أنهم أسهموا فى الثورة الشكلية إلا أن إسهامهم كان محدوداً جداً ومعتدلاً إلى درجة لا تتيح لهم إحداث تأثير كبير. حتى عندما عادت الحياة إلى اهتماماتهم بالنظرية التاريخية بعد عدة عقود من وصول مدرستهم إلى أوجها لم يكن لهم تأثير كبير. فالتاريخ الجديد كان فى المقام الأول تاريخ الثقافة وليس الأدب وكانت النظرية الجديدة أساساً لغوية ونفسية واجتماعية وليست تاريخية ومنطقية. وباختصار يمكن وصف قصة تأثير مدرسة شيكاغو بأنه "قليل جداً ومتأخر جداً" أو ربما "هادئ أكثر من الحد ومتعقل أكثر من الحد".

الفصل الرابع مثقفو نيويورك

تكوين المدرسة

ولد النقاد الأدبيون البارزون بين الجيل الأول «لمثقفي نيويورك» في فترة الحرب العالمية الأولى وتجمعوا في الغالب خلال مجلة بارتيزان في أواخر الثلاثينيات وحافظوا على مشروع نقدي مميز حتى أوائل السبعينيات. واستمرت فترة الذروة للمدرسة من أواخر الثلاثينيات وحتى أواسط الخمسينيات تقريباً. ومن بين أهم شخصيات نجد بحق: ريتشارد شيس وإرفنج هو وألفريد كازن وفيليب راف وليونيل تريلينج وإدموند ويلسون وهو أكبر منهم بحوالي عشر سنوات وكان بمثابة القدوة للمدرسة. ومن الكتاب الآخرين المبرزين الذين ارتبطوا «بالمثقفين» نجد ليونيل أبل وويليام باريت و. ف. و. روبي وليزلي فيدلر في أوائل نشاطه وبول جود مان وكليمنت جرينبرج واليزابيث هاردويك وسيدني هوك ودوايت ماكدونالد وماري ماكارثي وستيفن ماركوس وويليام فيليبس ونورمن بودهوريتس وريتشارد بواريه وهارولد روزنبرج وإيزاك روزينفلد ومايير شا بيرور وديلمور شوارز وسوزان سونتاج وديانا تريلنج (زوجة ليونيل تريلنج) وويليام تروى وروبرت وارشو. وكان المطلعون على داخلات الجماعة ومن هم خارجها على حد سواء يصفونها بالعصبة اليهودية : لأن الكثير من «مثقفي نيويورك» كانوا يهوداً (وإن كانوا علمانيي النزعة في العادة). بدأ قسم كبير من هؤلاء النقاد كصحفيين راديكاليين متخصصين في شؤون الأدب وكتبوا في وقت مبكر في مجلة بارتيزان والجمهورية الجديدة والأمة ثم بعد ذلك في المعارضة المعاصرة ومجلة نيويورك للكتب. وانتهوا إلى أساتذة جامعيين محترمين يواصلون ممارسة الصحافة الأدبية وليس البحث الأكاديمي. وكانت مجالاتهم المفضلة هي العرض النقدي والمقال بينما تألفت كتبهم في العادة من مقالات قصيرة. ولجأ الكثير منهم في سنوات لاحقة إلى كتابة المذكرات. غير أن مثقفي نيويورك ظلوا في أولهم وآخرهم يتحلون بنظرة ناقدة ومتشككة في الغالب تجاه المجال الأكاديمي والثقافة البورجوازية على حد سواء.

قيم إرفنج هو ثلاثة عقود من الإنجاز في تأريخه اللماح لهؤلاء النقاد بعنوان **مثقفو نيويورك (١٩٦٨)** وسلط الإهتمام على مجموعة من خصائص هؤلاء الكتاب. فكانوا في رأيه يشعرون بعزلة عن المجتمع وكانوا راديكاليين وديموقراطيين إشتراكيين (ليسوا ثوريين) يعارضون الستالينية والشيوعية الشمولية السوفيتية. وكانوا يتمتعون بالجدل ويسعون بقصد إلى الظهور المتألق. وقد ركزوا على الثقافة الأوروبية في عهد ما بعد التنوير وعلى الثقافة الأمريكية في حقبة ما بعد الرومانسية. واعتنقوا الحداثة

الأدبية الطليعية بالإضافة إلى النظرية الماركسية فى وقت متأخر ولكن بتحمس. وكانوا فى الأدب يفضلون التعقد والتماسك والمفارقة والعقلانية والغموض والجدية والذكاء والقيم الليبرالية. وجمعوا بقصد بل وبتخطيط غالباً بين الثقافة ذات الطابع الكوزموبوليتانى (المنفتح على العالم - المترجم) والسياسات الراديكالية. وألفوا فى النقد بتركيز قوى على الأمور الاجتماعية - الأخلاقية. كما اتخذوا كتابات آدموند ويلسون فى العشرينيات والثلاثينيات قدوة لهم وكرهوا البحث الأكاديمى الضيق الأفق. وهاجموا ثقافة الجماهير (متبعين مدرسة فرانكفورت). وكانوا يهوداً بالمولد أو بالتشرب وغالباً ما كتبوا الأدب اليهودى. وقد طمحوا إلى قيادة الأمة لكنهم كانوا فى الحقيقة جماعة إقليمية. وتحولوا فى فترة ما بعد الحرب المبكرة أو فترة «الحرب الباردة» إلى ليبراليين ينكرون الاشتراكية فى بعض الأحيان. وعارضوا ما بعد الحداثة واليسار الجديد بقوة. (١)

وحسب تقييم هو كانت جماعة مثقفى نيويورك أول «إنتلجنسيا» فى تاريخ الأدب الأمريكى. فعلى العكس من تجمع أصحاب النزعة المتسامية حول إيمرسون فى مدينة كونكورد شكل نقاد نيويورك "حلقة من الكتاب يعتبرون أنفسهم معزولين بشدة عن المجتمع الذى يعيشون فيه وإن كانوا مع ذلك مرتبطين به برابطة النقد ، وهى حلقة من الكتاب جاءت من شرائح عموم الناس فى المجتمع أو ترغب أن تربط نفسها بها وتنحو لهذا إلى أن تنظر للثقافة والسياسة كأمرين لا ينفصلان" (٢) ومما له مغزى فى هذه الصورة تلك الجدلية الاجتماعية الكامنة فى العقيدة الفكرية لمدرسة نيويورك. فمن ناحية جاء هؤلاء الكتاب من الطبقة الوسطى أو تطلعوا إليها ومن الناحية الأخرى شعروا بالإنفصال عن عالم البورجوازية وبالانتقاد له. ويفسر لنا هذا كيف أمكن لمثقفى نيويورك أن يؤكدوا الاشتراكية الديموقراطية ويدينوا ثقافة الجماهير مع ذلك. وليس مما يدهش أن الماركسيين البارزين فى هذه الأنجلجنسيا من الطبقة الوسطى أدانوا أسطورة البروليتريا التى روج لها أعضاء الحزب الشيوعى الأمريكى المتشددون.

وسعى مثقفو نيويورك فى وقت مبكر كمشروع مشترك إلى دعم قيام نظام اشتراكى وثقافة حداثة للنخبة فى آن واحد. وأعلن هذ البرنامج فى «البيان التحريرى» للعدد الأول من مجلة بارتيزان بعد إعادة تنشيطها عام ١٩٣٧. ويخلص ألفريد كازن فى ذكرياته عن مثقفى نيويورك فى الثلاثينيات فى كتاب **يهودى نيويورك** (١٩٧٨) إلى «أن الهدف كان حرية التفكير بلا حدود واتحاد الراديكالية الحرة مع الحداثة» (٣) وقد شكلت الروابط بين السياسة والجماليات وبالتحديد بين الاشتراكية الديموقراطية والحداثة الأدبية الجدلية الأساسية لأنجلجنسيا نيويورك أو «الأسرة» حسب الوصف الذى أطلقه نورمان بودهوريثس فى تاريخه الشخصى عن المدرسة ونحن نفلها (١٩٦٧). كانت الأسرة متداخلة بعمق فى آن فى المجتمع البورجوازى والطليعة

الحدثية ، فى التراث الاجتماعى - الليبرالى الواقعى وفى التراث التخيلى - الأدبى - المحافظ ، فى ثقافة القرن العشرين المادية وفى الخيال الشعرى الحديث. (٤) وبالإضافة إلى ذلك يقول بودهوريتس أن هؤلاء النقاد كانوا متحدين بقوة فى معارضتهم للنزعة التجارية وثقافة الجماهير والإبتذال وعدم التميز الفكرى والنزعة الأكاديمية وكسب الشعبية والإندفاع الأمريكى والستالينية. (٥)

السياسات الماركسية وما وراءها

كان إدموند ويلسون عند الكثير من مثقفى نيويورك القدوة فى جيل النقاد السابق بينما كان فيليب راف فى السنوات الأولى التجسيد لقيم ومعتقدات الجماعة. (٦) وقد عبر ويلسون وراف عن التزامهما بالسياسة الماركسية فى مفتتح الثلاثينيات. ففي مايو ١٩٣٠ كتب ويلسون إلى ألن تيت يقول : «إننى طيلة الوقت أذهب إلى أبعد فى اليسار». (٧) وفى «نداء للتقدميين» الذى نشر فى **الجمهورية الجديدة** فى الرابع عشر من يناير ١٩٣١ أعلن ويلسون نبذه للإيمان بالليبرالية والتقدمية وأدان «وحشية و«انعدام معنى الحياة» فى «النظام الاقتصادى البالى» للرأسمالية الأمريكية. وأدان السياسة الأمريكيتين باعتبارهم «محتالين» فاشلين واحتفى بالنجاحات التى حققها «المشروع الشيوعى العظيم» للإتحاد السوفيتى. وفى النهاية حث الراديكاليين الأمريكيين على العمل نحو اشتراكية أمريكية تتسق مع التراث المحلى. (٨) وفى أسلوب مماثل وإن أكثر تشدداً عبر راف عن تضامنه مع البروليتاريا ومشروع الشيوعية فى مقالة «الحرب الطبقة الأدبية» التى نشرت فى **الجماهير الجديدة** فى أغسطس ١٩٣٢. واستنكر راف فى هذه المقالة المبكرة البورجوازية والليبرالية والاشتراكية المعتدلة ومن ينتقدون روسيا السوفيتية وأوصى بأن يتقن المثقفون ، ولا سيما فى رفاق الطريق ، «النظرية الماركسية» و «يدمجوا أنفسهم فى البروليتاريا». (٩) وعندما أسس راف وزملاء آخرون مجلة **بارتيزان** بعد عامين كانت أهدافهم المعلنة فى المقالة الافتتاحية هى النضال ضد الفاشية والحرب والدفاع عن الإتحاد السوفيتى والدعوة إلى أدب البروليتاريا. ولم يكن لدى مثقفى نيويورك فى هذه الأيام المبكرة أى شك فى الارتباط الضرورى والمحتوم بين النقد الأدبى والسياسة اليسارية.

وبحلول عام ١٩٣٧ كان ويلسون وراف ينتقدان الستالينية والشيوعية السوفيتية والبرنامج البروليتارى للأدب والحزب الشيوعى الأمريكى بما فى ذلك الجبهة الشعبية التى أقامها. لكن كلاهما لم يرفض الاشتراكية ذاتها. وقد اشتكى ويلسون فى «النقاد الأمريكيون يساراً ويميناً» (يناير - فبراير ١٩٣٧) من أن أحد «أسوأ عيوب أن يكون المرء ستالينياً أنه يضطر إلى الدفاع عن الكثير جداً من الأكاذيب» (ش. ن. ٦٤٣) ووجه احتقاره خاصة «لتزييف التاريخ» و «كبت الرأى» و «الرعب» و «انعدام الضمير»

التي اتصفت بها الستالينية ثم أضاف: «لا أظن أن وجود الجبهة الوطنية يفيد في أي شيء». (ش. ن. ٦٤٤).

ودعا ويلسون إلى اشتراكية مستقلة محلية الصنع ومتحررة من فظائع الستالينية والصراعات التروتسكية المذهبية. وعندما استأنفت مجلة بارتيزان الظهور عام ١٩٢٧ بعد عام من الغياب تبرأت علناً من تحزب الحزب الشيوعي وشيوعية ستالين الشمولية والبرولتاريا وأعلنت أنها في صف الإنتلجنسيا. وهنا في عام ١٩٢٧ ظهرت جذور اتجاه «المثقفين» اليساري والمعادى للستالينية والمعادى للسوقية والمعادى للشيوعية الذي قدر له في فترة «الحرب الباردة» فيما بعد أن يرتبط مع مشاعر ليبرالية ومحافظة مشابهة. إن هذا الخط السياسي الذي ظهر أولاً في التوجه المنشق لمجلة القائد الجديد طيلة العشرينيات والثلاثينيات أظهر نفسه بعد ذلك ليس فقط في حلقة مثقفي نيويورك في مجلة بارتيزان ولكن أيضاً في الاتجاهات المحافظة الجديدة والليبرالية الجديدة والإشتراكية الديمقراطية للكثير من النقاد والجماعات في فترة ما بعد الحرب.

وعندما انشق مثقفو نيويورك اليساريون عن الحركة الشيوعية في أواسط الثلاثينيات وما بعدها فإنهم أنكروا ستالين والحزب الشيوعي والنموذج السوفيتي الروسي والشمولية لكنهم لم ينبذوا الماركسية ولا العلاقة بين النقد والسياسة. إذ كان المطلوب في الإتحاد السوفيتي عندهم هو الإصلاح - إصلاح البنية الفوقية السياسية بدلاً من تجديد القاعدة الإشتراكية الاجتماعية - الإقتصادية. وحرية الفكر والتعبير بمعناها الكامل جوهرية في الإشتراكية الديمقراطية. والأخطاء الثلاثة الأساسية في التفكير اليساري المبكر هي الخلط الخاطيء والضيق المنتشر على نطاق واسع في أمريكا بين الحزب والبروليتاريا والستالينية والماركسية وروسيا والاشتراكية. ومن هنا فلم يكن مما يدهش أن فكراً ماركسياً مستقلاً يحترم القيم الليبرالية ويلتزم بالبرامج الديمقراطية الاشتراكية ظهر في خضم أزمة الثلاثينيات. وقد سأل ادموند ويلسون نفسه في مقالته عام ١٩٤٠ بعنوان «الماركسية في نهاية الثلاثينيات» والمنشورة كملخص لكتاب إلى محطة فنلندا (١٩٤٠) «ما الذي يبقى من الماركسية؟» وأجاب: «ولكن بعد أن نقول كل ذلك يتبقى شيء أكثر أهمية يشترك فيه كل الماركسيون العظام: الرغبة في التخلص من التمييز الطبقي القائم على المولد وفارق الدخل، والرغبة في إقامة مجتمع لا يمول فيه الاستغلال التطور الراقى للبعض أو لا يرقى فيه البعض بالخط من البعض الآخر، مجتمع متناسق ومتعاون وهو ما لا نحبه في مجتمعنا التجاري...» (ش. ن. ٤٤) وظل ويلسون كغيره من المثقفين ملتزماً بالأفكار والقيم الماركسية بعد الثلاثينيات بفترة طويلة. فمثلاً حافظت مجلة المعارضة التي ينشرها إرفنج هو ومنذ عام ١٩٥٢ إلى الحاضر على خط التفكير الاشتراكي المستقل الذي بدأ في أواخر الثلاثينيات بينما حافظ راف على خط ماركسي مستقل في مجلة بارتيزان

حتى تركها عام ١٩٦٩ ليواصله في مجلة **الأوقات الحية** التي بدأها في ١٩٧٠ وحتى موته عام ١٩٧٣.

وقد اختلف مثقفو نيويورك خلال الأربعينيات وبعدها مع بعضهم البعض كثيراً حول الأمور السياسية. إذ ظل بعضهم مثل راف ماركسيين وأصبح البعض الآخر مثل دوايت ماكدونالد فوضويين بينما اعتنق آخرون الليبرالية كليونيل تريلينج ، وتحول البعض فيما بعد إلى الإتجاه المحافظ مثل نورمان بودهورييتس. لكن ما وحد بينهم من الناحية السياسية كان العداء للستالينية والعداء للشيوعية والعداء للسوفييتية، وكلها يدعمها الإيمان بالقيم الليبرالية الديمقراطية ولاسيما حرية الفكر والتعبير. وبالإضافة إلى ذلك كانوا جميعاً ينظرون إلى النقد الأدبي داخل السياق السياسى العريض. وكان ليونيل تريلينج الممثل لهذا الموقف المتأخر.

صدر ليونيل تريلينج كتابه **الخيال الليبرالى** الذى نشره عام ١٩٥٠ ، وهو مجموعة من ست عشرة مقالة كتبت في الأربعينيات (وظهرت ست منها أصلاً في مجلة **بارتيزان**) بمقدمة تتناول موضوع الليبرالية. وبما يتسق مع تناوله المؤلف المتوازن والثنائى للأمور دعا تريلينج لليبرالية وانتقدها في نفس الوقت. وهى عنده تمثل التيار الفكرى السائد لحقبتنا الثقافية. والليبرالية كتكوين من تكوينات التنوير تدعو إلى مجموعة متميزة وعقلانية من المعتقدات والقيم الفكرية والسياسية وإلى الإيمان بالقدرات الإنسانية واحترام الحياة والتسامح فى الخلافات وأهمية الحقوق والحريات الفردية وضرورة الحرية الدينية والفكرية ووضع القيود على سلطة الحكومة وقيمة التفتح العقلى والاعتدال وحيث إن هذه المجموعة من المفاهيم تفترض الوجود الاجتماعى والتنظيم السياسى فإنها تعارض الفوضى والفردية المطلقة بالإضافة إلى شمولية الدولة وسلطويتها. ويرى تريلينج أن الليبرالية فى عصرنا لا تحتاج فقط إلى تشجيع «التنوعية» و «الإمكانية» ولكن أيضاً لاحترام «التعقد» و «الصعوبة» (١٠) وتتطلب نقاط الضعف فى الليبرالية الحديثة وأخطائها وتبسيطاتها واغترارها الفحص والنقد على الدوام. وقد أثار انزعاج تريلينج الميل المزدوج للمثل الليبرالية لأن تصبح مذهبية عند تقنينها وضيقة عند تنفيذها.

وبما أن السياسة والأدب يتصلان كلاهما بالمشاعر والأفكار ذهب تريلينج إلى وجود رابطة بينهما. وتشكل هذه الرابطة الأساس لنشوء نقد سياسى النزعة. وما هى السياسة ؟ يرى تريلينج أن السياسة هى تنظيم الحياة الإنسانية باتجاه هدف أو آخر ، نحو تعديل المشاعر أى نوعية حياة الإنسان (ى). والسياسة سواء أكانت ليبرالية أم غير ذلك تكون رؤية عن الحياة وتشكل المشاعر. ويعالج الأدب نفس المهام. وقد أكد تريلينج فى معرض هذه التشابهات كما أكد غيره من مثقفى نيويورك على وجود «رابطة وثيقة حتمية وإن ليست واضحة دائماً بين الأدب والسياسة». (ى).

مشروع النقد الثقافي

العمل الأدبي عند مثقفي نيويورك ظاهرة ثقافية مفتوحة للتحليل من وجهات نظر عديدة. ودعت نظريتهم النقدية إلى اتباع مداخل كثيرة للنصوص الأدبية لأن الثقافة دينامية [نشطة وحية] ومتعددة الأوجه يدخل فيها الإقتصاد والتنظيم الإجتماعي والقيم الأخلاقية والمعنوية والمعتقدات الدينية والممارسات النقدية والأبنية السياسية وأنظمة التقييم والإهتمامات الفكرية والتقاليد الفنية. ولأن الافتراضات والتقاليد التي تحافظ الثقافة عليها غير واعية في أكثر الأحيان بل ومتعادية فعلى البحث النقدي في أغلب الأحيان أن لا يكون اجتماعياً وجماعياً فحسب بل تحليلياً نفسياً وجدلياً أيضاً. وقد اعتاد مثقفو نيويورك أن يصفوا النقد الثقافي الذي اتسمت به مدرستهم باسم «النقد الاجتماعي» لأنهم كانوا يستعملون مفهومي «المجتمع» و «الثقافة» كمترادفين.

وقد كتب ليونيل تريلنج عرضاً وجيزاً للنقد الثقافي في جمعه لكتاب **النقد الأدبي: مقدمة** (١٩٧٠) وأفسح المجال في نمودجه عن النقد للكثير في المداخل النقدية: الشكلية والتحليل الجمالي ودراسة النوع الأدبي والبيوغرافيا وعلم الاجتماع والتحليل النفسي والتاريخ والنقد الأخلاقي والأسلوبيات والنقد التقييمي والظاهراتية. وحسب تعريف تريلنج تعنى الثقافة «كل نشاطات المجتمع من أكثرها ضرورة إلى أكثرها عفوية وفق النظر إليها في تماسكها الكلي المشهود أو المفترض». (١١) ويمكن دراسة العمل الأدبي في الكثير من المنظورات، بل يجب ذلك، لأنه مظهر من مظاهر الثقافة.

وتمكن مثقفو نيويورك بفضل ميلهم لربط الأدب بصورة وثيقة مع الثقافة من أن يمارسوا أشكالا عديدة من البحث تتراوح من السيرة الفكرية إلى «تاريخ الأفكار» ومن دراسات النوع الأدبي ذات القاعدة العريضة إلى التحليل النفسي بدون أن يتخلوا لا عن الشرح النصي الدقيق ولا النقد التقييمي ولا التحليل الاجتماعي ولعلنا نشير كنماذج مهمة لهذه النوعية إلى ماثيو أرنولد (١٩٣٩) لتريلنج والرواية الأمريكية وتراثها (١٩٥٧) لشيس والسياسة والرواية (١٩٥٧) لهو والجرح والقوس (١٩٤١) لويلسون. غير أن هذه القائمة المختصرة لا تورد الكثير من المقالات الصحفية والعروض والسير الذاتية والمجموعات والطبعات والأعمال الإبداعية والمذكرات التي ألفها المثقفون. وتعكس هذه الأشكال بنطاقها الواسع المفهوم العريض للنقد كتحليل ثقافي عند كتاب نيويورك.

وقد ذهب أرفنج هو في مقدمته الطويلة لكتاب **النقد الأدبي الحديث: مجموعة** (١٩٥٨) والذي احتوى فصلاً كتبها واحد وثلاثون ناقداً حديثاً منهم ثمانية من مثقفي نيويورك إلى معارضة كل الأساليب المذهبية في النقد سواء أكانت ماركسية أو فرويدية أو شكلية أو غير ذلك. ودعا إلى وفرة انتقائية من المداخل لدعم القيم النقدية الليبرالية

«كالحرية والتنوع والتلقائية التي تقوم عليها حياتنا الأدبية»^(١٢) وما أوصى به هو كان نوعاً من النقد يفتح على الأبعاد الاجتماعية والتاريخية ويعى علاقة الأدب الأساسية بالثقافة الإنسانية. وألح ألفريد كازن على رأى مشابه وإن أشد صرامة فى آخر فصوله السبعين فى كتاب **المعاصرون** (١٩٦٢) بعنوان «وظيفة النقد اليوم». ويرى كازن أن الأدب فى عصرنا «يمكن أن يزاوُل مهامه الكلاسيكية فى طرح الأفكار المركزية للسياسة الاجتماعية والسلوك الأخلاقى»^(١٣). ونجد عند كازن وهو ميلاً شائعاً بين كل مثقفى نيويورك لبسط نطاق نقدهم الاجتماعى إلى ما وراء الوظيفة التأويلية لتحقيق إمكاناته الحركية. وحسبما يرى كازن فإن التراث العظيم للنقد «كان قسماً فى النقد العام للقيم القائمة الذى يجرى فى كل عصر. والسمة العظمى الوحيدة له هى القوة والإعلان الحماسى لطبيعة الإنسان الحقّة وما ينبغى أن يكون عليه مصيره» (٤٩٦) وبصرف النظر عن الميل الأيديولوجى هنا فإن النقد الحقيقى لابد أن يركّز على المستقبل بجانب الماضى مما يكسبه أهمية وإمكانية سياسية وثقافية عريضة. ولقد أراد هو وكازن أن يستغلا هذه الإمكانية.

وفى نفس عام ظهور **الخيال الليبرالى** نشر ريتشارد شيس مذهب «الفن والطبيعة والسياسة» حيث اتخذ نفس الموقف المميز لمثقفى نيويورك ليس فقط فى جوانبه المعادية للستالينية وعلمانيته ونغمته الأخلاقية ولظاه الجدلى ولكن أيضاً فى إصراره على تشجيع مشروع واسع النطاق للنقد الثقافى. وقد اعتبر شيس هذا النقد ذا طابع سياسى جوهري أو كما قال : «سيجد الناقد الأدبى أنه حتماً كاتب سياسى. لأن الأدب يتناول الأفعال الأخلاقية والعواطف والسلوكيات والأسطورة. بل ربما نقول بصفة بالغة العمومية أن الأدب إقامة وتفكيك المجتمع ثم إعادة تجميعه»^(١٤). وإذا كان تداخل النقد الأدبى بالمجتمع والسياسة أمراً لا فكاك منه فإنه قد يعالج بصورة كفئة أو العكس. واستشهد شيس كنموذج ببعض النقد السيئ للأدب الذى كتب فى الثلاثينيات. فالعيب بالأكثر فى هذه الأعمال هو مفهومها الضيق للغاية والمذهبى الشديد للسياسة والنقد. وقد تحول الكثير من النقاد الأدبيين تماماً عن النقد السياسى بحلول منتصف القرن بسبب هذا الفشل. وأراد شيس أن يعكس هذا الإتجاه الهروبى: «إن واجبنا الآن هو فتح مجال المناقشة السياسية مرة أخرى. وفى سبيل هذا علينا أن نتحرر من عبء نزعتنا الدينية وهروبنا وأفكارنا البالية وميلنا إلى التفكير المفارق وكسلنا»^(٥٩٢) فكل هذه الاتجاهات تعوق كفاءة عمل الممارسة النقدية العلمانية.

وكان شيس داعية لليبرالية مثل تريلنج وأراد للسياسة الأمريكية أن «تنشأ نظاماً غير محكم ولكن كفء داخل الدولة وأن تحمى الحقوق المدنية لكل جزء فى الدولة قبل كل جزء آخر وقبل الكل وأن تضمن إقامة وإدامة التنوع فى حياة المؤسسات وفى العادات وفى الفكر»^(٥٨٩) وكان شيس يدرك أن الكثير من الكتاب الكبار ولاسيما

الحدثيين محافظون من الناحية السياسية أكثر من كونهم ليبراليين وثوريين ومع ذلك فقد انتقد الاتجاه المحافظ لتشجيعه كلا من الإمتيازات الطبقية والفوضى – مما أدى فى حالات متطرفة إلى نشوء تشكيلات سياسية شمولية. وإذا كان شيس لم ينكر وجود انحطاط داخلى فى الطبيعة البشرية (وهو أساس النزعة المحافظة) فإنه عقد آمالاً كبيراً على الحريات الليبرالية العريضة. وقد عمل مثل تريلنج ، زميله فى جامعة كوليبيا ، على تشجيع النقد الثقافى مع ميل ليبرالى سياسى واضح ومميز.

وسواء أكان ليبرالياً أو ماركسياً فإن النقد الإجتماعى لثقفى نيويورك اختلف بصوة حادة عن شكلية النقاد الجدد ونقاد شيكاغو الذين تعمدوا فى ممارستهم النقدية تجنب الموضوعات والمناهج الاجتماعية – السياسية. وقد دافع شيس عن النقد الاجتماعى لكتاب نيويورك فى مواجهة تلك المدارس: «هناك طرق أخرى كثيرة للنقد الأدبى لكنى لا أعرف إلا واحدة فقط تصر بثبات على أن يسلك الناقد طريقه بالكامل إلى داخل النسيج الحقيقى للخيال من ناحية وإلى حياة البشر العملية من الناحية الأخرى». (٥٩٢) إن حجر الزاوية للمشروع النقدى عند مثقفى نيويورك والذى ميزهم عن المدارس المنافسة المعاصرة هو ربط الخيال الأدبى بالوجود الاجتماعى عن طريق النقد الثقافى.

وقد كانت الرابطة الوثيقة بين النقد والثقافة ممكنة وجوهرية عند كتاب نيويورك لأن الأدب يعكس التجربة الاجتماعية مما يعنى أن له معنى متصل بالكلية الاجتماعية. كذلك يعنى هذا الالتقاء أن النقد لا يحتوى فقط على منظورات اجتماعية وتاريخية وأخلاقية بل على منظورات أدبية وجمالية أيضاً. ومن هنا فإن مشكلة الأدب البروليتارى كما رآها فى الثلاثينيات ستالينيون مثل جرانفيل هيكس كانت بالتحديد افتقاره «للمبدأ الجمالى» وعدم وضعه لحدود بين السياسة والفن (راف ، م. أ. س. ٢٩٧). وكان من الواضح لثقفى نيويورك أن الأعمال الأدبية للكتاب المحافظين مثل و. ب. بيتس و ت. س. إليوت أفضل من أعمال اليساريين أمثال جاك كونروى ومايكل جولد. أى أن هؤلاء النقاد نظروا إلى النقد باعتباره نوعاً من التعليق والتقييم. ومن هنا فإن السياسة بالمعنى الضيق لم تشغل فى نهاية المطاف إلا مكاناً محدوداً فى ممارسة النقد الثقافى. وقد قال محررو مجلة بارتيزان فى صيف عام ١٩٤٢ : «لم نستطع أبداً الإتفاق على (إخضاع) الفن والأدب للمصالح السياسية». فـا للنقد الجمالى دور أساسى يقوم به وإن كان تحت قيود معينة. وقد تضافر استخدام علم الاجتماع والتاريخ والأخلاق والسياسة وعلم الجمال ليـجعل من ممارسة مثقفى نيويورك طريقة أمريكية مميزة للنقد خلال الفترة المبكرة لما بعد الحرب. وكان أقرب النظراء المعاصرين لها ذلك النقد الثقافى الذى طورته مدرسة فرنكفورت وزاولة مدرس جامعة هارفارد ف. أو. ماتيسين.

فقد وضع ف. أو. ماتيسين وهو إجتماعى مسيحي مستقل شكلاً فى النقد الثقافى - ولا سيما فى إنجاز ت. س. إليوت (١٩٣٥) والنهضة الأمريكية (١٩٤١) وهنرى جيمس: المرحلة الرئيسية (١٩٤٤) - يجمع بين الإلتزام بالقيم الإشتراكية والدينية الذى ركز فى أبرز صوره على تاريخ الأفكار الأمريكية وبين القراءة المدققة وفق أسلوب النقد الجديد. وتميز مشروع ماتيسين عن مشروع مثقفى نيويورك بأسلوبه الشكلى فى التحليل ومنظوره الدينى (وهو تراجيدى فى جوهره) وإيمانه السياسى المستديم بكل من الثورة الروسية والاشتراكية السوفيتية. أدى هذا الموقف السياسى لذى عبر عنه ماتيسين كأوضح ما يكون فى كتاب الرحلات من قلب أوروبا (١٩٤٨) إلى أن يوصف بأنه «ستالينى» وظهر تركيزه على النقد الجمالى وهو تركيز يفوق ما نجده عند نقاد نيويورك فى أعماله النقدية وفى مقالاته النظرية التى تعبر عن مذهبه «مسئوليات الناقد». (١٩٤٩). وفى النهاية أثرت أعمال ماتيسين القوية وغير المرتبطة بأية مدرسة فى تطور الدراسات الأمريكية أكثر مما أثرت فى مسار النظرية الأدبية والنقدية.

عندما منحت جائزة بولنجنون عام ١٩٤٩ لإيزرا پاوند على ديوان أغانى بيرزا انتقد بعض مثقفى نيويورك هذا القرار بمرارة. ومما له مغزى أنهم لم يناقشوا المزايا الجميلة الكبيرة لشعر پاوند - وهم يقرون بها - وإنما رفضوا منح الجائزة لفاشى معاد للسامية ساند جانب موسولينى وهتلر فى الحرب. وكان طرفاً هذه الحادثة الجماليات الشكلى «البحثة» فى مواجهة القيم الأخلاقية السياسية والليبرالية اليسارية التى صاغت النقد الثقافى عند كتاب نيويورك. وبمعنى آخر فقد فرضت قضية پاوند على «المثقفين» أن يقرروا حول «وزن» كل من الجماليات والسياسة فى النقد الثقافى. وبعد ثلاثة عقود شرح إرفنج هو فى هامش الأمل موقف نقاد نيويورك معتمداً على موقف المدرسة كما حدده فى ذلك الوقت أحد محررى مجلة بارتيزان، ويليام باريت. قال هو: «كان علينا أن نتفق وأن بخرج مع ويليام باريت على أن الإتجاه الذى يقول بأن الإعتبارات الجمالية أولية ليس أولياً هو ذاته وإنما هو نتاج الكثير جداً من الظروف التاريخية والاجتماعية والأخلاقية. وكان علينا باطراد أن نعلم إلى الحذر إزاء دعاوى علم الجمال الشكلى...» (١٥٥). إذن قيم مثقفو نيويورك الدعاوى الجمالية يحذر بالغ: وهذه الدعاوى ثانوية بالنسبة للظروف التاريخية والاجتماعية والأخلاقية ذات الأولوية. والجماليات تندرج تحت خانة الثقافة. صحيح أن التحليل الجمالى أساسى وضرورى لكنه فى نهاية الأمر غير كاف لمشروع النقد الثقافى.

وقد طرح إدموند ويلسون فى مقالة «التفسير التاريخى للأدب» (١٩٤٠) المنشورة فى الطبعة المعدلة لكتاب المفكرين الثلاثين (١٩٣٨ - طبعة معدلة ١٩٤٨) نموذجاً مثيراً للتفكير حول النقد الثقافى. ويحدد ويلسون ما يعنيه «بالنقد التاريخى» فى الجملة الإفتتاحية: «تفسير الأدب فى جوانبه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية». (١٥)

والتحليل الاجتماعي بتحديدده وهو مستمد من فيكو وهردر وهيكل وتين ينظر لموضوعات المجتمع والأدب كأعمال إنسانية داخل سياق من الظروف البشرية الجغرافية والقومية والتاريخية التي ينبغي على النقاد دراستها كلها. أما **التحليل الاقتصادي** وهو ميراث ماركس وإنجلز فيضع في حسابه طرق الإنتاج وأثار الطبقة الاجتماعية على خلق الأشكال والمصنوعات الفنية. ويلاحظ ويلسون أنه مع تطور النقد الثقافي من فيكو إلى ماركس فإنه «بدلاً من أن يتجه إلى البساطة والسهولة أصبح أكثر صعوبة وتعقيداً». (٢٤٨). أما **التحليل السياسي** وهو أساساً ظاهرة روسية من أيام القيصرية وحتى عهد ستالين فيتطلب من الأعمال الفنية أن تجتاز اختبارات أيديولوجية معينة. ويقول ويلسون أنه يمكن للنقاد الأمريكيين أن «يستغنوا عن جانب النقد التاريخي للأدب». (٢٥٠) وبالإضافة إلى البحث الاجتماعي والاقتصادي اشتمل النقد الثقافي عند ويلسون على التحليل النفسي والجماليات. فالبحث من ناحية التحليل النفسي يدرس الاتجاهات والنوازع القهرية والأنماط العاطفية التي تتكرر في عمل الكاتب داخل سياق مجتمعه ولحظته التاريخية. وحيث أن كلاً من الدرس الاجتماعي والاقتصادي والتحليل النفسي لا يستطيع تقدير القيمة الفنية يصبح التحليل الجمالي ضرورياً : «لابد أن نتمكن من تحديد الجيد من الرديء والدرجة الأولى من الثانية» (٢٥٢).

والتحليل الجمالي عند ويلسون هو قسم من مشروعه للنقد الثقافي وهو ينشأ عن الاستجابة العاطفية والحدث المتعلق ليكون بمثابة «مسبار الناقد» (٢٥٢) ونحن إذ نخبر الأعمال الأدبية من الدرجة الأولى نشعر بإحساس عميق من الرضى : نشعر بأننا شفييناً من ألم ما أو ارتحنا من عبء يثقلنا لواقع غير مفهوم ويملئنا شعور بالقوة ومعه شعور بالفرح (٢٥٥). والأطر التي تسم العاطفة الجمالية عند ويلسون تقع في مجالين : (١) الأطر الشعورية التي تشمل الفرح والرضى والإرتياح والإنفكاك والقوة ، (٢) والأطر المعرفية التي تجمع بين النظام والإتساق والتناغم والتوازي والفهم. ولم يؤمن ويلسون بأن وضع مجموعة من المعايير الجمالية الثابتة – مثل الوحدة والعالمية والأصالة والإيحائية والأخلاقية أو الواقعية الاشتراكية (٢٥٢) – يضمن النوعية الفنية العالية أو الحكم النقدي الصحيح. إذ يمكن للعمل أن يفي بكل تلك المعايير ولا يكون مع ذلك عملاً جيداً. «إذا قلت بأن جوهر الأدب الجيد هو أى من هذه العناصر أو أى مجموعة منها فإنك ببساطة تنقل رد الفعل العاطفي إلى إدراك ذلك العنصر أو العناصر» (٢٥٢ – ٢٥٣) وحسب ويلسون فإن مثل هذه «الموضوعية» لا تقدم المخرج من الذاتية الأصلية في مجالات الخلق الجمالي والتحليل والتقييم.

ألح البرنامج المبكر للتحليل الثقافي الذي طرحه ويلسون على مركزية وفائدة التحليلات الاجتماعية والاقتصادية والتحليلية النفسية والجمالية. وفي عام ١٩٤٠ كتب

يعبر عن التشكك في التحليل السياسى بقدر ما ينحو إلى الفرض المسبق للمعايير. (ويمكن إفتراض نفس الشيء عند النقد الأخلاقى) وقد استعمل كإشتراكى ديمقراطى مدخلاً ليبرالياً للتحليل السياسى بالذات. أما فى الممارسة فقد مزج ويلسون بين قراءة النص وبين الفحص البيوغرافى والتاريخى مستخدماً فى الغالب أعمال الكاتب الكاملة ليوضح تقييماته الجمالية. وسوف نتعرض فى القسم القادم من هذا الفصل لنموذج راق على وجه خاص لدخل ويلسون النقدى عندما نناقش قراءته لأسطورة فيلوكتيتيس المنشورة فى الجرح والقوس. إن ما أراده ويلسون بالنسبة لمثقفى نيويورك هو مفهوم متعدد الأوجه للنقد الأدبى يقوم على التزام بالثقافة باعتبارها الأرضية لتحقيق القدر الأقصى من الفهم والتقدير.

وكما أن نقاد نيويورك آمنوا إلى حد بارز بالأسس الإجتماعية للحياة والفن فقد حددوا نطاقاً ضيقاً للبحث لداخل نقدية مثل الجماليات والأسلوبيات والتحليل النفسى داخل المشروع العريض للنقد الثقافى. وسوف نتعرض فى القسم القادم لكيفية تقييمهم لممارسة النقد التحليلى النفسى. وبالإضافة إلى ذلك سنشرح القيود الحاسمة الموضوعية على تزايد قوة وهيمنة الثقافة على النفس العصرية- وهى الظاهرة التى يخشاها ليونيل تريلنج أكثر من أى شىء آخر فى رغبته للمحافظة على إحساس بانفصال الإنسان فى نهاية الأمر وتحرره من القبضة المخيفة للقوى الثقافية. وعنصر الإستقلال هذا عن الثقافة هو الذى يمكن الناس من الصمود فى وجه المجتمع وتقييمه وتغييره.

ملحق التحليل النفسى

أكمل معظم مثقفى نيويورك البارزين نقدهم الثقافى بالتحليل النفسى. فقد أعلن ويلسون وراف وتريلنج وكازن وشيس وليزلى فيدلر عن احترام عميق لنظريات فرويد. وكانوا يختلفون فى هذه الناحية عن الماركسيين العقائديين والنقاد الجدد ونقاد شيكاغو. وبالطبع لم يكن كتاب نيويورك أول النقد فى أمريكا استخداماً للتحليل النفسى. ففى وقت مبكر نشر ماكس إيستمان عام ١٩٠٥ شروحات للنظريات الفرويدية فى مجلة كل الناس. وفى عام ١٩٢٠ أخرج فان ويك بروكس محنة مارك توين ثم نشر جوزيف وودكرتش عام ١٩٢٦ ابحار الان بو: دراسة فى العبقرية. وكل من هذين العاملين دراسات بيوغرافية تقوم على مفاهيم التحليل النفسى. وقدم كتاب لودفيج لويسون التعبير فى أمريكا (١٩٣٢) تاريخاً واسع المجال للأدب الأمريكى يرتكن بعمق على المعرفة الفرويدية. ودان مشروع كينيث برك للتحليل النفسى كما لاحظنا فى الفصل الثانى. (١٦) وفى عام ١٩٣٩ أعاد هانز ساكس إصدار مجلة التحليل النفسى التى كان ينشرها فى ألمانيا مع أوتورانك وذلك باسم الصورة الأمريكية. وبعد وقت

قصير قدم كل من فريدريك ج. هوفمان في **الفرويدية والعقل الأدبي** (١٩٤٥ ، طبعة معدلة ١٩٥٧) وسيمون أو. ليسر في **الخيال واللاوعي** (١٩٥٧) إسهامات مهمة إلى النقد التحليلي النفسي الأمريكي. وباختصار كان النقد التحليلي النفسي في أمريكا يمارس باستمرار تقريباً منذ عصر الجاز.

ويورد إرفنج هو في مقدمته لكتاب **النقد الأدبي الحديث: مجموعة قائمة بطولة** بأوجه النقص في النقد التحليلي النفسي. فمع اعترافه بإمكانات البحث التحليلي النفسي القوية سعى إلى أن يقيد في إطار مجال محدود في النقد الأدبي. وقد اتسم منهج مثقفو نيويورك الآخرين بهذا المدخل عمومًا. وفي عرض سلبي لكتاب فيدلر الحب **والموت في الرواية الأمريكية** (١٩٦٠) أشار هو مرة أخرى إلى أوجه القصور في النقد التحليلي النفسي، فهو يفصل الأدب عن التاريخ ولا يعطى العوامل الاجتماعية الإقتصادية حقها ويتجنب المشاكل الأخلاقية وينحرف في الغالب إلى إخضاع النصوص لخانات إختزالية من وضع علم النفس. (١٧).

ويحدد فيليب راف بعناية في تقييم إيجابى بعنوان «فرويد والعقل الأدبي» (١٩٤٩) بعض القيود الأساسية على النقد التحليلي النفسي بينما يؤكد على قيمة وأوجه القوة فيه. ويصل راف إلى إظهار التحليل النفسي كدقيق مفيد في فهم نصوص معينة. لكنه انتقد الميل إلى المبالغة في بسط نطاق هذه الأداة للتحويل إلى منهج إحتكارى. ويرى راف في حكم يمثل فكره أن «أفضل أنواع النقد الأدبي وأكثرها كسباً للثقة يحتوى على كل أنواع الملاحظات المستمدة من مجالات متنوعة من الإهتمامات الإنسانية. ومن الجلى أن قيمة التحليل النفسي تأتى فقط فى صلته بنصوص معينة تجرى دراستها... وعندما يستعمل المنهج الفرويدي بمعزل عن المناهج والمداخل الأخرى ينحو إلى أن يصبح غاية في حد ذاته وأن يزيح العمل الفنى...» (١٨) والنص الملائم للبحث التحليلي النفسي عند راف ليس النص الواقعي أو العقلاني أو اللاذاتي المتجذر في معايير ومثل المجتمع وإنما النص «ذى الطابع الفردي القوى والمتسم بنطاق واسع وعمق في إشاراته ومعانيه اللاواعية». (١٦٥-١٦٦) ويهدف راف مثل هو إلى وضع الحدود على النقد التحليلي النفسي ويحكم عليه بأنه ملحق مفيد لمشروع أوسع في النقد الأدبي.

ومن أهم الأعمال المبكرة لنقد التحليل النفسي في أمريكا كتاب إدموند ويلسون الجرح والقوس (١٩٤١) - ونشر معظمه قبلها في مقالات منفصلة. يناقش ويلسون أعمال ديكنز وكبلنج وكازانوفا ووارتون وهمنجواي وجويس ثم يتحول في الفصل الأخير إلى أسطورة فيلوكتيتس ليطور نظرية تحليلية نفسية عن الخلق الأدبي يمكن فيها أن «ترتبط العبقرية والمرض مثل القوة والتشويه ببعضهما البعض ارتباطاً لا انفصام له.» (١٩) ويمثل رمزا القوس والجرح قوة العبقرية والتشويه الذى يحدثه المرض

على التوالي. وقد ألهمت هذه الصور المترابطة لويلسون فكرة القوة الفائقة كشىء لا يتفصل عن العجز» (٢٨٧)

ومما يلفت النظر فى دراسة ويلسون لأسطورة فيلوكتيتس طريقته النقدية العامة فهو لا يستعمل فيها أبداً مصطلحات التحليل النفسى. وإذ يقدم تفسيراً تحليلياً نفسياً للأسطورة يدعم مقاله بمناقشات بحثية قوية لتفاصيل الأدب اليونانى والتاريخ السياسى والتاريخ الأدبى الأوروبى اللاحق ، وسيرة حياة سوفوكليس وببليوغرافيا نصية لأعمال سوفوكليس ومصادر الأسطورة وطبيعة النوع الأدبى وجمال أبيات من عمل الشاعر والمضامين الأخلاقية لأسطورة فيلوكتيتس. وفى مسار بحثه يقدم ويلسون كذلك قراءة لعمل سوفوكليس ويربط أوديب وانتجون والكثيرا وغيرهم من شخصيات سوفوكليس مع فيلوكتيتس ليدلل على وجود «ملاحظة هادئة لسلوك الخلافات النفسية» فى عمل سوفوكليس (٢٩٠) الذى يتسم بالطابع «الإكلينيكى» بالمقارنة مع طابع إيسخيلوس الفيلسوفى وطابع يوربيدس الرومانسى. ولسوفوكليس «نظرة تسبرغور النفسية المريضة» (٢٨٩) ويخلص ويلسون فى ختام دراسته الوجيزة ذات الخمس وعشرين صفحة إلى قراءة اجتماعية - أخلاقية لماحة: «إن ضحية المرض الأليم الذى يجعله مرضاً كريهاً فى عين المجتمع وينحط به ويصيبه بالعجز هو أيضاً أستاذ الفن السامى الذى يحترمه الجميع ويجد فيه البشر العاديون احتياجاتهم» (٢٩٤) والفنان كشخصية تشبه فيلوكتيتس يوضع هنا فى المجتمع وتعطى له وظيفة اجتماعية مهمة ويؤثر مصيره فى النظام الاجتماعى: «إنه يعالج عندما يتمكن من نسيان مصيبته وتكريس مواهبه السماوية لخدمة شعبه» (٢٩٤) ويستخدم ويلسون كدأب مثقفى نيويورك عدة طرق نقدية للتحليل بما فيها التحليل النفسى فى سبيله لتحقيق نقد ثقافى واسع النطاق.

وكان تريلنج من بين كبار كتاب نيويورك أكثرهم التزاماً بالتحليل النفسى الفرويدى وقد قال فى أواخر حياته «لا شك عندى البتة أن أنظمة ماركس وفرويد كان لها الأثر الحاسم على عملى فى النقد وعلى حياتى الفكرية عامة». (٢٠) لكنه وإن لم يستمر ماركسياً إلا لفترة قصيرة فقد ظل منشغلاً بالتحليل النفسى حتى النهاية. وتعلم تريلنج من فرويد وماركس إزالة القناع عن «مفهوم الواقع المستقر والمتأسس» ثم تعلم الاعتراف «بحقيقة وقرب التاريخ والمجتمع والثقافة» (٢٣٦-٢٧) ولم يكن مما يدهش على ضوء هذه الدروس أن يشغل تريلنج نفسه كناقذ «لا بالقضايا الجمالية إلا فى المرتبة الثانية وإنما بالقضايا الأخلاقية وبالقضايا التى تثيرها خبرات الحياة اليومية وبتجربة الثقافة والتاريخ» (٢٢٨) وكما فعل راف و هو و ويلسون يضع تريلنج التحليل النفسى فى سياق النقد الثقافى. فقد وعى هو الآخر أوجه القصور فى الفرويدية.

ويحتوى كتاب **الخيال الليبرالى** على مقالتين تمثلان علامات بارزة فى التحليل النفسى: «فرويد والأدب» (١٩٤٠ ، معدلة ١٩٤٧) و «الفن والعصاب» (١٩٤٥ ، معدلة ١٩٤٧) وتسعى المقالة الأولى لوضع تقييم تاريخى متوازن لأوجه القوة والضعف عند فرويد. ويركز تريلنج المديح على نظرة فرويد الواقعية والفلسفية للإنسان على أنه «تشابك لا انفكاك له بين الثقافة والبيولوجيا» وعلى أنه «ليس خيراً فقط» وعلى أن الحل الوسط هى أفضل طريقة للإنسان «ليشق طريقه فى العالم» (٥٤) ويضيف إلى هذه الخصائص عقلانية فرويد وتقديره للتعقد بجانب تفهمه لكل من تموجات البواعث البشرية والدور الحاسم لتجارب الماضى فى الوجود الإنسانى. ومن الواضح للغاية أن تريلنج وضع إصبعه على خصائص فلسفية ليبرالية معينة عند فرويد وتعاطف معها. فقد انتقد مثلاً من بين أشياء أخرى علم المعرفة ضيق الأفق عند فرويد ومساواته للفن بالوهم والهروب الممتع (بدلاً من الواقع) ورأيه عن الفن كعصاب ومفهومه عن الواقع (كشئ معطى بدلاً من كونه ينتج) وفكرته عن المعنى الفنى التى تعد غير مقبولة لتجاهلها لأثره فى الجمهور. ويعارض تريلنج أخيراً نظرة فرويد التى تذهب إلى أنه «بين العقل اللاواعى والعقيدة الكاملة يتدخل القصد الاجتماعى والسيطرة الرسمية للعقل الواعى» (٥٠). وتكشف انتقادات تريلنج لفرويد فى مجموعها عن التزامه بنظرية للأدب يجسد فيها العمل الفنى المصاغ شكلياً التجربة الإنسانية والحقيقة الاجتماعية ويعكسها بغاية إحداث تأثير عاقل فى الإنسان وثقافته.

ويأتى تريلنج فى «الفن والعصاب» بحشد من الحجج فى وجه فكرة فرويد عن الفنان كإنسان عصابى وضد نظرية ويلسون المشابهة عن القوس والجرح . ويشير الإهتمام فى هذه المقالة بعض مقولات تريلنج «العرضية» فهو مثلاً يوجه اللوم على نظرية العصاب الخاطئة عن الفن ليس فقط للتحليل النفسى والشعراء ولكن أيضاً «للعقلنة الصناعية والجلافة البورجوازية فى القرن التاسع عشر» (١٥٧) وهو يمد نطاق فكر فرويد ليخلص إلى أننا جميعاً مرضى وأن «معظم المجتمع بحق داخل فى العصاب» (١٦٨) - وهو ما يعنى أن الفنان ليس وحده الفريد فى هذه الناحية . والمهم لدى الفنان ليس عصابه بل «تجسيده الناجح» لهذا العصاب «بتشكيله وجعله متاحاً للآخرين» (١٧٤) ويقع التركيز هنا على نظرة الفنان وطاقاته الإبداعية وليس على مرضه ، فالشاعر «يشكل تهيؤاته ويضيف عليها الشكل الاجتماعى والدلالة» (١٦٩) ويركز تريلنج المرة بعد الأخرى خلال هذه المناقشات على الأسس الاجتماعية للعصاب بالإضافة للوظيفة الاجتماعية للفن «إن الصراع العصابى لا يمكن أبداً أن يكون إما خالياً من المعنى أو مجرد أمر شخصى ، ولا بد أن يفهم باعتباره يجسد قوى ثقافية ... وليس ثمة شك فى أن الكاتب الذى يستحوذ على اهتمامنا هو رجل يعطينا أوسع تصوير للثقافة بسبب طاقته وأهمية القوى المتصارعة داخله ...» (١٧٣ - ٧٤) وكان

الوجود الإجتماعى عند تريلنج كما عند مثقفى نيويورك الآخرين هو الأرضية الأساسية للنفسية البشرية. لكن مما له مغزى أن تريلنج «أنقذ» الفن من تهمة المرض بإدخال علم الاجتماع وكذلك علم الجمال إلى الصورة . فأساس عبقرية الفنان هو قدرته على تشكيل المادة وليس عصابه المفترض.

ولا يستغرب أن دور المجتمع أو الثقافة تعرض لخطر أن يصبح حتمياً فى الأعمال النقدية لمثقفى نيويورك. وشعر تريلنج بالقلق من احتمال الوقوع فى مثل هذا النوع المبتذل من السلبية كما يتضح على وجه الخصوص فى مقالته «فرويد: داخل وما وراء الثقافة» (١٩٥٥) وينطلق تريلنج فى فرضية أن الإنسان نتاج الثقافة ثم يمضى ليحول هذه الفكرة إلى إشكالية ويزعزها مستخدماً فرويد كمصدر له. ويرى تريلنج أن فرويد لم يكن واضحاً فى تصوره للثقافة فهو يرى الإنسان فى آن صنيعة الثقافة ومواجهاً لها. ويظن أنه «يمكن الوقوف بمنأى عن نطاق الثقافة»^(٢١) وعلى وجه التحديد فإن النزعة البيولوجية عند فرويد ونظريته عن غريزة الموت – وكلاهما مما يحتفى به تريلنج – عملاً بفعالية على وضع القيود على قوة الثقافة الغلبة . فالإنسان يستطيع الصمود فى وجه الثقافة أو تجديدها وفيه جزء منعزل عنها. ويقول تريلنج أن هذه فكرة تحررية تحتفظ للنفس الإنسانية بجوهر صلب «لا تستطيع الثقافة الوصول إليه وهو يحتفظ بحق الحكم على الثقافة ومقارنتها وتعديلها» (١١٥) .

ويلجأ تريلنج فى تصديره لكتاب ما وراء الثقافة (١٩٦٥) على القوة الصدمية للأدب الحديث كما فعل من قبل فى تصديره لكتاب النفس المعارضة (١٩٥٥). وهو يطرح الفن فى مواجهة هيمنة الثقافة المتزايدة ويلاحظ «إن الوظيفة الأولية للفن والفكر هى تحرير الفرد من طغيان ثقافته» (ل) . غير أن ما أزعج تريلنج فى الستينيات فى هذا الدور التحررى الصدامى للفن الحديث كان تصاعد الاتجاه فى الجامعات إلى وضعه فى قالب مؤسسى وتشكل طبقة جديدة حوله مغتربة عن البورجوازية . وهددت التطلعات المغرورة لهذه الطبقة نحو العظمة وأفكارها المسبوقة البرامجية بنسف القوة التحررية للفن وخنق استقلال الذات الخاص عن الثقافة .

لقد جعل تريلنج أكثر من نقاد نيويورك البارزين الآخرين من فرويد نموذجاً ليشرى ويرقى نقده الثقافى. فإذا كانت الثقافة تشكل الإنسان وثقافته إلا أنه يتبقى عنصر مستقل متحرر من سطوة الثقافة المطلقة. وأراد تريلنج أن يحفظ هذا العنصر فى وجه كل التهديدات. وكان يحدد هذا العنصر بصورة متنوعة فى أنه الطابع الجسدى البشرى الذى لا يمكن اختزاله والبيولوجيا والقابلية للموت – وفى أنه الجوهر الجسدى الفرويدى العنيد للوجود – مما يدل على إيمان ليبرالى شامل بالحياة الإنسانية ونزعتها الجسدية الكامنة للحرية.

والفصل السابع فى كتاب ألفريد كازن **المعاصرون** بعنوان «فرويد وأعقابه» ينتقد تراث الفرويدية بعنف. فبينما يعجب كازن بعمق بيحث فرويد البطولى عن الحقيقة وبأصالة فكره واستقلاليته ومهارته الأدبية نجده يبغض أعمال التحليل النفسى المتأخرة عند أدلر وفروم ويونج ورائك ورايش. ونظريته هى أنه «باستثناء فرويد تفقد الفرويدية جاذبيتها العامة للإهتمام وتتحول فى الغالب إلى مجرد مطاردات لأوهام» (م، ٢٨٤) وقد نفر كازن على وجه خاص من انحطاط التحليل النفسى كما حدث فى عصره باستخدامه لإتقان أساليب أبحاث التسويق وتشجيع التكيف مع المجتمع وإنشاء نقد تحليلى نفسى إلى يرخص للبحث عن الهوية باستغراق كلى فى الذات وفصل الوعى عن الحقيقة الخارجية. ويلاحظ كازن عن الفرويدية أن «العالم – حقيقة الطبيعة والتاريخ والمجتمع التى تحيط بنا وأنها ليست دائماً ودودة نحونا – قد اختفى عند هؤلاء الكتاب وأخذ معه كل ما كان يضيفى النظام والتحديد على نضال الإنسان فى العالم ...» (٣٦٩). وقد استهجن كازن عموماً كل أنواع العدمية والإستغراق فى الذات العصرية – والرفض الرخو للدخول فى نضال مع الطبيعة والثقافة – التى شجعها ودعمها التحليل النفسى .

ووجه كازن انتقاداً شديداً لكارل يونج على وجه الخصوص . فبينما توجه فرويد للواقع والحقيقة اعتنى يونج بالحاجات والإمكانات فهو مجرد متصوف بينما فرويد عالم . وحول يونج التحليل النفسى إلى بديل عن الدين فى عصر بلا إله كما أن فلسفته المستمدة من الدوافع والإتجاهات الأساسية لا تصلح للتوجيه فى عالمنا المغترب والخارجى عنا . وقد كان كازن أشد المنتقدين للتحليل النفسى ولا سيما عند يونج من بين مثقفى نيويورك .

ولم يعتمد أى من كتاب نيويورك على التحليل النفسى فى ممارسة النقد الثقافى أكثر من ليزلى فيدلر فى تصديره عام ١٩٥٩ لكتاب **الحب والموت فى الرواية الأمريكية** (الذى يشير عنوانه إلى مبدأى إيروس وثاناتوس عند فرويد) ركز على فائدة تعدد المداخل النقدية وأهمية عدم التضحية بالطرق النقدية «الإجتماعية والنفسية والتاريخية والأنثروبولوجية والقائمة على الأنواع الأدبية» (٢٢) . وقد عبر بالتحديد عن احتقاره للنقد الشكلى واحترامه الكبير للتحليل الماركسى على غرار ما يوجد فى **مجلة بارتيزان** وأشار إلى عميق ما يدين به للتحليل النفسى الفرويدى واليونجى. «إن القراء الذين يألفون المواقف التحريفية الأرثوذكسية عند فرويد ويونج سيتعرفون على مصادر الكثير من المصطلحات الأساسية التى استخدمها، ولا أستطيع أن أتصور أننى كنت أبداً نوع البحث الذى قمت به دون مفاهيم الوعى واللاوعى وعقدة أوديب. والأنواع العليا [الأركيتيب]... إلخ. ولا يحول بينى وبين الإعتراف الأكثر تحديداً بهذا الدين إلا إدراكي أننى قد وفقت بين أشتات مما أخذته منهما جامعاً إياها معاً ومتصرفاً إلى حد كبير

فى تحويلها» (١٤). وكان من السهل عند الكثير من القراء اعتبار فيدلر ناقداً نفسياً بالنظر إلى كثافة وسعة التزامه بالتحليل النفسى. أضف إلى هذا نظريته العامة عن الرواية الأمريكية بين ١٧٨٠ و ١٩٥٠ مما خلق الإنطباع الجازم عند القراء بأن اهتماماته الرئيسية تنصب على التحليل النفسى.

ويرى فيدلر أن كتاب الرواية الأمريكية فشلوا فى التعامل مع الحب العادى وتسلمت عليهم أفكار الموت وزنا المحارم والشذوذ الجنسى. وأثارت هذه النظرية الواسعة النطاق التى أطلقها فيدلر أولاً فى مقالته سيئه الصيت "أرجع إلى الطوف يا عزيزى هك"، ونشرت أول مرة فى مجلة بارتيزان عام ١٩٤٨ ثم جمعت لاحقاً فى نهاية البراءة: مقالات فى الثقافة والسياسة (١٩٥٥)، فزع غيره من مثقفى نيويورك ولاسيما كازن وهو اللذان حكما على نقد الاسطورة أو الأنواع العليا هذا بأنه اختزالى ولا تاريخى ومعاد للنزعة الجمالية.

واقترح ريتشارد شيس على سبيل المحافظة على الواقعية الثرية والنوعية الأدبية للعمل الأدبى اللجوء إلى دراسة خاصة للأسطورة كبديل عن التحليل النفسى وذلك فى كتابيه السعى وراء الأسطورة (١٩٤٩) والأفق الديمقراطية (١٩٥٨) حيث هاجم "نقد الأسطورة" النمطى لتجنبه التجربة والتاريخ والأدبية. وفى رأى شيس فإن الأسطورة قصة - أدب - وليست ديناً أو علم نفس أو فلسفة أو سحر. ومهما كان تقبل شيس للموضوعات والأشكال اللاواعية فقد أراد إنقاذ عناصر الأدب الواعية والتخيلية ومعها خصائص الأدب الاجتماعى والتاريخية. ويدين فى نهاية كتابه الرواية الأمريكية وقرائنها (١٩٥٧) تصلب وتجريد معظم نقد الأسطورة الذى يتجاهل "كامل حقيقة الزمان والمكان وكامل السياق الثقافى الذى ينير العمل" (٢٣)، وقد سجل راف اتهامات مماثلة من قبل فى مقالته الرائدة "الأسطورة ومحطة الطاقة" (١٩٥٣) وقد عبر مثقفو نيويورك كمجموعة عن الرفض للنقد الفرويدى واليونجى ونقد الأسطورة المتناسك ككتلة. وأصروا فى مواجهة تلك الأنواع من النقد على الأدوار المهمة للسياسة وعلم الاجتماع والتاريخ والأخلاق وعلم الجمال فى فهم وتقييم الأدب. أما نقاد نيويورك الذين فضلوا التحليل النفسى فقد حددوا له دوراً تابعاً ساعين إلى تضيق نطاق إنطباقيته وأيضاً إلى الهرب من أخطائه. وبينما كانوا يحترمون عمل فرويد إلى حد كبير كان رد فعلهم تجاه يونج سلبياً. وكان تحول ليزلى فيدلر إلى الاتجاه اليونجى وانغماسه فيه يمثل لهم رحيله عن الأسرة.

التركيز على الأدب الحديث

بعد وفاة فيليب راف بعدة أشهر نشرت ماري ماكارثي على الصفحة الأولى من مجلة نيويورك لعرض الكتب مقالة تذكارية وجيزة بدأتها بعبارة «بدأ الأدب عنده

بدستوفسكى وتوقف عند جويس وبروست وإليوت ثم أضافت بسرعة إنه كان "يحتقر معظم الأدب الحديث" (٢ .أ. س. ز) . وعلى العموم ، ركز كبار الجيل الأول من نقاد نيويورك على الأدب الأوروبى فى فترة ما بعد عصر التنوير وعلى الأدب الأمريكى فى فترة ما بعد الرومانسية ، وبالإضافة إلى ذلك إنجذبوا إلى الرواية أكثر من الشعر والدراما وكانوا فى المقام الأول يعجبون بالروايات المكتوبة فى تراث الواقعية العظيم . وكثيراً ما عبر مثقفو نيويورك فى معارضتهم للثقافة الجماهيرية ودعوتهم للحدثة النخبوية عن السخط عندما بدأت ثقافة الحدثة فى التأسس بسرعة وعلى نطاق واسع فى الجامعات منذ الخمسينيات فصاعداً . ونجد فى قائمة تضم دستتين من كتابهم المفضلين أربعة شعراء فقط وثمانية من الأمريكيين ، أما الباقيون فهم كتاب نشر أوروبيون ممن كانوا فى الماضى يعدون من الطليعيين لكنهم أصبحوا جزءاً من التراث: بيلو وكمنجز ودوس باسوس ودستوفسكى وإليوت وفوكنر وفرويد وجيد وهنرى جيمس وكافكا ولورنس ومالامود ومالرو وتوماس مان وماركس ونيشه وأورويل وبروست وسيلان وستيندال وستيفنز وتولستوي وبييتس . ولقد نحا الأدب الذى فضله مثقفو نيويورك لا إلى أن يكون واقعياً وحديثاً فحسب بل بالغ التعقيد وجاد وناضج وصعب. تخلف نقاد نيويورك فى حماسهم للأدب الحداثى بعقد عن آدموند ويلسون ورب بلاكمر اللذان نشرا مقالات فى العشرينيات بها تقييم نقدى لأليوت ولورنس وستيفنز وبييتس وغيرهم . وكانت أبقي الدراسات الأمريكية فى الذاكرة وأشملها فهماً للحدثة فى تلك الأيام المبكرة كتاب ويلسون **قلعة أكسل** (١٩٣١) - وهو نص طويل يعرف الإتجاه الرمزي فى الفترة من ١٨٧٠ إلى ١٩٣٠ ويفحص على وجه الخصوص أعمال بيس وفاليرى وبروست وجويس وجرتروود شتاين وقد أقام **قلعة أكسل** وهو كتابه الأول ويلسون كصاحب أسلوب بليغ ومفسر جيد للأدب الطليعى وعالماً وقائداً نافذ البصيرة .

ويعرف تصدير **قلعة أكسل** النقد الأدبى المثالى بأنه "تاريخ أفكار وتخيلات الإنسان فى إطار الظروف التى شكلتها" ويبين هذا التعريف بدقة مشروع ويلسون فى دراسة الرمزية وعندما يصل ويلسون إلى الفصل الختامى المعنون : "أكسل وريمبو" يضع أفكار ورؤى الكتاب الذين يتعرض لهم فى سياق الموقف الثقافى الحاصل فى العالم الغربى حتى الحرب العالمية الأولى وما بعدها . وعلى الرغم من إعجابه العميق بالحداثين فإنه فى النهاية ينتقدهم لاتباعهم سبل "أكسل" أو "ريمبو" العقيمة ، وطريق أكسل وهو بطل قصة "أكسل" لفيليه دى ليل أدام (١٨٩٠) ، يعنى التحول عن العالم الحقيقى وتنمية الرؤى الداخلية . أما طريق ريمبو فيؤدى إلى الهروب من المجتمع الغربى المعاصر والعودة إلى الأماكن البدائية وأساليب الحياة الغريبة لا يمكن أن يصلحوا هادين لنا . ويقدم روسيا فى الختام كمصلٍ واقٍ من اليأس المتفشى فى المجتمع ويخلص ويلسون إلى أن الرمزيين وهم يأسون وهروبيون وعصابيون ومعادون

للمجتمع والأدب الغربى لا يمكن أن يصلحوا هادين لنا.^(٢٤) ويقدم روسياني الختام كمصل واق من اليأس المتفشى فى المجتمع ؛ "فروسيا هى البلد .. حيث تمكنت المثالية الإجتماعية - السياسية المركزية من استخدام وإلهام الفنان مثل المهندس ويضغط علينا سؤال مرة أخرى حول ما إذا يمكن تحقيق النجاح العملى للمجتمع البشرى وما إذا كانت بعض الأعمال العظيمة مهما يكن عمقها ونبلها تجعل الحياة جديرة بالعيش إذا استمر فشلنا ...» (٢٩٣).

ويضع ويلسون كناقذ ثقافى ظاهرة الحداثة الجمالية داخل سياقاتها الإقتصادية والإجتماعية والسياسية مع العناية الخاصة بالثورة الصناعية وصعود البورجوازية وكارثة الحرب العالمية الأولى . إذ فرضت كل هذه الوقائع وعلى وجه الخصوص الحرب على الشعراء أن يحتلوا مواقع اجتماعية هامشية وغير متوافقة. «ولكن عندما انتهت مجهودات الحرب الهائلة والمتضافرة بإفكار وإنهاك كل الشعوب الأوروبية التى دخلتها وانتهت بشعور من اليأس بالسياسة وبكل محاولات تنظيم الناس فى وحدات اجتماعية لخدمة مثل ثقافية معينة ولتحقيق أهداف محددة انفتح العقل الغربى بالذات على أدب لا يبالى بالفعل ولا يهتم بالجماعة» (٢٨٦). فكانت الحداثة نتاج ثقافة فاقدة المعنويات ولذا فإن لا مباليتها واغترابها وفقدانها للهدف ويأسها لم تعكس فحسب الرؤى المريضة لحفنة من الشعراء المنعزلين بل عكست الأحوال الواقعية لثقافة فى أزمة.

ويرى ويلسون أن أفضل أمل للأدب فى المستقبل يكون «لو اجتمعت الطبيعية والرمزية لتزودنا برؤية للحياة الإنسانية والعالم أكثر ثراءً وتعقيداً واكتمالاً مما عرفه بشر من قبل - وقد اجتمعتا بالفعل إذ انضمت الطبيعية إلى الرمزية فى عمل أدبى عظيم هو أوليس (٢٩٤). والأدب المثالى هو الثرى اللماح المركب والمكتمل فى تصويره الخيالى للحياة والعالم. ورواية أوليس لجويس هى النموذج لمثل هذا الأدب. والمثل الأدبى الأعلى عند ويلسون يتشكل فى ارتباط الطبيعة والرمزية - وهما الطريقتان العظيمتان وإن منفصلتان للأدب فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين . وقد عاب على حركة الرمزية فى تقييمه لها فى كتاب قلعة إكسل افتقارها إلى الطبيعية . وفى الواقع كانت رواية أوليس - وهى عمل مركب وشامل ولماح يرتبط بالواقع - النموذج الحق للأدب الحديث العظيم عند ويلسون وعند معظم مثقفى نيويورك من بعده.

نشر إرفنج هو على مر الستينيات مقالات متتالية تعنى بالحداثة من نظرة إلى ما مضى . واتسم هو شأنه شأن ويلسون بعدم التحدد فى موقفه من الأدب الحداثى كما يتضح من عالم أكثر جاذبية: نظرة للأدب الحديث والسياسة (١٩٦٣) وأقول الجديد (١٩٧٠). فهو يعجب بكمالها الشكلى وثراؤها الخيالى لكنه على وجه خاص يستهجن عدميتها واستغراقها فى الذات - «وفقدانها للصلة مع نبع الحياة» (أ.ج، ٣١) والعدمية

في مفهوم هو الذي يراها فوضي اجتماعية «تكن في قلب كل ما نغنيه بالأدب الحداثي كموضوع وكعرض» (٢٣). وچويس يعد أعظم الحداثيين عند هو لأنه واجه الغثيان العدمي والنفور من الوجود لكنه أيضاً أكد الحياة بعزيمة ونشاط، لقد تبحر في أعماق الاستغراق في الذات لكنه خرج منها إلى «شوارع المدينة العادية وحياتها العادية المتواصلة» (٢٤). ولم يتغلب چويس على الإستغراق في الذات والعدمية فحسب (طريق أكسل) لكنه قاوم التوجه إلى النزعات البدائية والسلطوية (طريق ريمبو) التي اجتذبت العديد من الحداثيين الكبار. وصحيح أن هذه الطرق كانت في بعض الأحيان الأسس التي قامت عليها أعمال أدبية عظيمة إلا أنها «غير مقبولة» عند هو في نهاية الأمر لاعتبارات أخلاقية وسياسية. وكان «من الأفضل كثيراً لكل من الأدب والمجتمع لو أن الكتاب الحداثيين نأوا بأنفسهم عن السياسة» (١٧). وسواءً أكانت هذه السياسة يمينية عند باوند وبيتس و لورنس أم يسارية عند جيد و مالرو وبريخت فإنها كانت تتخذ شكلاً سلطوياً. ومع ذلك فلم يوص هو في النهاية على سبيل الحل الفعال بالإنسحاب إلى خلوة كما فعل بعض الحداثيين الذي تخلوا عن الإيمان بالقاريء العادي وشكلوا طوائف بوهيمية خاصة وتخلوا عن فكرة المسؤولية باحثين عن الخلاص في الفن وحده. ووجه هو أعنف انتقاداته إلى الرمزية من بين كل اتجاهات الحداثة وهي الحركة المركزية داخل الثورة الحداثية:

تقترح الرمزية في أوسع حدودها النظرية نفس الثنائية التقليدية بين العالم وتصويره . وهي لا تطبق وجود صلة بين الفن وبين عيوب التجربة، ولا تطبق وجود المسافة التي يقبلها الناس عادة بين الموضوع وفعل التصوير، وترغب في تدمير برنامج التصوير نفسه سواء أكان محاكاة موضوعية أو صرخة ذاتية. وتقترح الرمزية أن لا تكون القصيدة مستقلة فحسب بل محكمة الإغلاق، وليست محكمة الإغلاق فحسب بل لا يمكن النفاذ إليها أحياناً. (١٩)

إن تحطيم الرمزية لمفاهيم المحاكاة والتعبير في الأدب بل والأفكار التعليمية القديمة كان يعنى الكارثة عند هو ومن المحرمات عنده فنون الشعر النصية على أسلوب مالارميه وغيره من الرمزيين. وموت المبدأ التصويري عنده - أي موت انعكاس الحقيقة الخارجية وإضاءة الحياة الداخلية - أمر غير كاف واختزالي ولا يمكن الاستمرار فيه في نهاية الأمر مهما بدا بطولياً إلى درجة الجنون. فالرمزية البحتة أمر مستحيل: «وسرعان ما يلوث العالم العقيدة وتتحد القصيد عائدة إلى العالم» (٢٠) وكان هو مثل ويلسون ومثقفى نيويورك عامة يطلب «الواقعية» في الفن. أما الأدب المغلق على الذات والمستقل والمنعزل عن العالم والحياة فليس مقبولاً.

ويدل المديح الواسع لرواية أوليس أن نوع الأدب الذى يقدره مثقفو نيويورك فى الواقع يحتوى على توجهات مزية وواقعية معاً ويبدى الإستغراق فى الذات مع الالتزام بالعالم فى آن ويستكشف الأبعاد العمومية والمؤكددة للحياة فى نفس الوقت ويجسد كلاً من العناصر السلبية والإيجابية. والتفاعل الجدلى المركب بين الرمزية والطبيعية (إذا استخدمنا مصطلحات ويلسون) يشكل أساس نظرية الأدب عند نقاد نيويورك. ويتعرض العمل الأدبى للنقد الشديد لو مال كثيراً إلى أى من جانبي الثنائية - كما فعلت «الرمزية المحكمة الإغلاق» والأدب البيرووليتارى. وكانت إدانة راف للكتابات البروليتارية المذهبية تجارى فى عنفها انتقاد هو للأعمال الرمزية التى لا يمكن النفاذ إليها . (راف، م. أ. س، ٢٩٣-٣٠٤).

وقد حاول تريلنج فى برنامج واسع «لواقعية» المثالية أن يشمل ليس فقط الواقعية بالمعنى العادى الموضوعى الذى يدل على كل ما هو خارجى ومدرك فى الحاضر بل أيضاً الواقعية بمعنى ذاتى أخلاقى يدل على كل ما يمكن تصوره داخلياً أو توهمه فى الماضى أو فى المستقبل. وهذا المجال الداخلى من العواطف والمشاعر - ومن البواعث الإنسانية يزود الواقعية بإضافات فى اللماحية والعمق. فالدافع البسيط مثلاً كالكرم غالباً ما يتحول إلى القسوة. وتتطلب الطبيعة المركبة والمتناقضة للدوافع كما يرى تريلنج أن يحصها الخيال الواقعى الأخلاقى الذى تعد ممارسته الخلاقة «بفائدة سياسية وعملية واجتماعية» عظيمة بجانب قيمتها الأدبية. (خ. ل، ٢١٥) ولكن لأن العواطف والتصورات الأخلاقية الراقية والحقة قد تكون «أكثر تسلطاً وجنوحاً للهوى وجموحاً فى العواطف الإنسانية» (٢١٤) فإن مشروع «الواقعية الأخلاقية» يتطلب على وجه الخصوص تمحيصاً دقيقاً للدوافع الإنسانية لكشف القناع عن الشئ الذى يولد فى الحقيقة حتى أفضل «الدوافع عندنا. ولكن ما هى «الواقعية الأخلاقية» عند تريلنج؟ إنها «إدراك أخطار الحياة الأخلاقية نفسها» (٢١٣) «ربما لم يكن مشروع الواقعية الأخلاقية مطلوباً فى أى وقت مثلما هو مطلوب الآن لأنه لم يحدث فى أى وقت آخر أن ألزم عدد كبير من الناس أنفسهم هكذا بالنزعة الأخلاقية. إننا نجد كتباً تشير إلى أحوالنا السيئة وتمدحنا لاتخاذنا اتجاهات تقدمية . ولكن ليس عندنا كتب تثير الأسئلة فى أذهاننا ليس فقط عن أحوالنا ولكن عن أنفسنا وتؤدى بنا إلى تحديد دوافعنا والتساؤل عما يكمن خلف نوازعنا الطيبة» (٢١٣) وكان تريلنج فى تأمله للواقعية يرغب فى أكثر من التصوير الدقيق للأوضاع المجتمعية، كان يريد تفسيرات لماحة للنوايا الإجتماعية. ويشكل هذا الأساس للواقعية الأخلاقية - وهى نظرية عن الأدب تشبه أفكار هنرى جيمس لم يكتب لها الإنتشار أبداً.

وقد أضافت نظرية الأدب الفلسفية التى طرحها تريلنج غرضاً تعليمياً ظاهراً لوظائف المحاكاة والتعبير فى الأعمال الخيالية. إذ يجب على الأدب أن يصل للناس -

لخير المجتمع. وعلى الرغم من أن ويلسون وراف وهو لم يتبنوا التوجه الأخلاقي علناً إلا أنهم مثله افترضوا الأهمية الثقافية لقوى الأدب التعليمية، وبالطبع فإن هذا العنصر التعليمي يرتبط مع المشروع الاجتماعي – السياسي الأوسع لمتقفي نيويورك.

وقد أكد هو في دراسته عن الأنواع الأدبية السياسية والرواية أن «معايير تقييم الرواية السياسية لابد في نهاية الأمر أن تكون نفسها معايير تقييم أى نوع آخر من الرواية: «كم يضىء من حياتنا؟ مدى اكتمال الرؤية الأخلاقية التي يطرحها» (٢٥) إن معايير تقييم كل أنواع الخيال هي «اختبارات المحاكاة والتعليم التقليدية في تصور واسع لها.

(ونقول عرضاً أن نموذج هو للخيال السياسي يعيد تقريباً جدلية الطبيعية – الرمزية عند متقفي نيويورك . فبناء الرواية السياسية يواجه في تجاور بين عالم ثنائي من الأوضاع الاجتماعية الواقعية والدوافع الإنسانية وعالم مثالي من الأهداف والأيدولوجيات السياسية. وفي القص السياسي النموذجي «يواجه التجريد الأيديولوجي بقاء وتنوع الدوافع ويواجه نقاء المثل الأعلى بتلوث الفعل» (٢٢) وحسبما يرى هو فإن الجدلية الكاملة في الخيال السياسي تتألف من التجريدات الأيديولوجية والبرامج والمثل تتفاعل وتتصارع مع عدم تحديد التجربة وتنوع الدوافع وتلوث الأفعال).

إن الأدب المثالي الذي دعا إليه ويلسون وترلينج وهو يمثل صياغة جمالية أخلاقية اجتماعية . وارتباط وظائف الفن في المحاكاة والتعبير والتعليم في تعارض واع مع فنون الشعر النصية المستقلة ضمن التفاعل الأخلاقي للأدب مع الحياة والمجتمع . والأدب حسب تعبير كازن البليغ في إيجازه يجب «أن يمارس وظائفه الكلاسيكية في طرح الأفكار المركزية للسياسة الاجتماعية والسلوك الأخلاقي» (م، ٥٠٥) . ولهذا التصور المثالي أهمية لعلم الجمال : فالنصوص تتعرض للتقييم من ناحية التزامها بالمثال. والحكم على العمل هو بالضرورة جمالي وأخلاقي واجتماعي في آن واحد . وقد عكس عدم وضوح موقف متقفي نيويورك تجاه الأدب الحداثي في أوجهه ولاسيما تجاه الرمزية تقييمااتهم السلبية لأوجه الضعف الأخلاقية والاجتماعية فيه كما كشفت حالة إيزرا باوند وجائزة بولنجنون بصورة مثيرة. إن الكمال الجمالي ضروري لكنه غير كاف لإنجاز الخلق الأدبي الممتاز.

نظريات الأدب الأمريكي

ألف كل نقاد نيويورك الرئيسيين في الجيل الأول نصوصاً نقدية حول الأدب الأمريكي وأسهم عدد منهم بإضافات تذكر في «الدراسات الأمريكية» وهو مجال الدرس الذي ظهر من الأربعينيات وحتى الستينيات . وكما سنرى كانت بعض من مقالات راف وكتاب كازن فوق أرض الوطن (١٩٤٢) وكتاب شيس الرواية الأمريكية

وتراثها (١٩٥٧) من الأعمال الجديرة بالملاحظة في هذا الصدد. ولا بد للدراسة الشاملة لنظريات الأدب الأمريكي التي ألفها نقاد نيويورك أن تفحص المقالات العديدة التي كتبها ويلسون وكازن وهو وفيدلر وشوراتز وغيرهم كما لا بد لها أن تفحص: **دماء وطنية** (١٩٦٢) لويلسون، **والمعاصرون** (١٩٦٢) لكازن ، و**كتاب الحياة الساطع** (١٩٧٣) لكازن أيضاً، و**الحب والموت في الرواية الأمريكية** (١٩٦٠) لفيدلر، وسيرة **هو شيرود أندرسون** (١٩٥١) ومعها كتابه الذي يقدم **ويليام فوكتز** (١٩٥٢). ولا بد من إضافة كتب أخرى كثيرة للقائمة.

وتركز أعمال راف من المقالات وهي حوالى الأربعين على السياسة والثقافة والقصص الروسى والأوروبى (ولا سيما أعمال دستوفسكى) والأدب الأمريكى باهتمام متساو لكل. كما جمع راف خمسة كتب فى إطار انشغاله بالكتابة الأمريكية: **روايات هنرى جيمس القصيرة العظيمة** (١٩٤٤)، **أهل بوسطون** (١٩٤٥)، **اكتشاف أوروبا: قصة التجربة الأمريكية فى العالم القديم** (١٩٤٧)، **الأدب فى أمريكا: مجموعة فى النقد الألبى** (١٩٥٧)، **ثمانى روايات أمريكية قصيرة عظيمة** (١٩٦٢). ولم يسهم راف بحسب فى إحياء الاهتمام بهنرى جيمس وإدخال الحداثة الجمالية إلى الماركسية الأدبية الأمريكية لكنه أيضاً روج لنظرية معروفة جداً حول الأدب الأمريكى فى مقالته المشهورة «ذى الوجه الشاحب وذى البشرة الحمراء».

ويرى راف أنه توجد ثنائية أمريكية اجتماعية - تاريخية مميزة تؤثر فى التراث الأدبى ويصف هذا الانقسام فى الاحساس الثقافى على أنه انقسام إلى موقفين قطبين متعارضين يشغلهما «ذو الوجه الشاحب» و «ذو البشرة الحمراء». فأصحاب الوجه الشاحب مثل جيمس وملفيل وهو ثورن وديكنسون وإليوت مثقفون راقون يميلون للوحدة وإلى حس مأساوى بالحياة مستمد من العقيدة الدينية التطهيرية ويتسم بالإغتراب عن الواقع والإحترام العميق للتقاليد الرفيعة والانجذاب إلى أساليب الحياة المنضبطة والأشكال الرمزية الإشارية للأدب. وقد هيمنت ثقافة أصحاب الوجه الشاحب المرتبطة بفلسفة نيو إنجلاند المثالية على الحياة الفكرية الأمريكية فى القرن التاسع عشر. ويرى راف أن آخر هؤلاء كانوا أصحاب اتجاه الإنسانية الجديدة فى العشرينيات. أما أصحاب البشرة الحمراء مثل ويتمان وتواين ودريسر وشتاينبك وهمنجواى فهم نشطون وصاخبون ومتصوفة شعبيون غالباً ما يعادون الأفكار وهم نهمون للتجارب ماديون وشهوانيون يتناغمون فى ذلك مع البيئة ومع دهماء الحدود والمدنية. وهم يميلون لأشكال الواقعة الأدبية البسيطة. وثقافة أصحاب البشرة الحمراء التى ترفض التطورات الجديدة وتتسم بالسلبية أمام روح العصر سيطرت على القرن العشرين. ويدعو راف بعد أن يستعرض تفاصيل نقاط القوة والضعف فى هذين

الخطين المتعاضدين للتراث الأمريكى إلى التوازن والتكامل والتوحد بينهما عن طريق «بذل الجهد والتفاهم» (م. أ. س، ٧).

وبينما يمكن اعتبار نظرية راف تنويعاً على التمييز الذى سبق لقان ويك بروكس أن أشار إليه بين «الرفيع والعادى» وتوسيعاً له أو تنويعاً وتوسيعاً لفكرة اليوت عن «انقسام الإحساس» ومفهوم ويلسون حول جدلية «الرمزية – الطبيعية» فى الحداثة فإنه مما يذكر لها أنها وضعت بتفصيل لا ينسى نظرية محددة حول الثقافة الأمريكية بالذات فى الفترة بين النهضة الأمريكية «العقد الأحمر». وقد أوصت مقالة راف المنشورة عام ١٩٣٩ إلى أصحاب البشرية الحمراء المسيطرين بأن يهتموا بعناية بنقاط القوة عند أصحاب الوجه الشاحب. ومما يلفت النظر أن **قلعة أكسل** لويلسون والمنشور فى أوائل الثلاثينيات اتخذ الإتجاه المعاكس فى نصحه للرمزيين المعاصرين بتبنى الطبيعية. لكن كل من ويلسون وراف كان يأمل فى توحيد الاتجاهين المتشعبين للتراث فى نهاية المطاف: الخيال والواقع، والوعى والتجربة، والرفيع والشعبى.

و «التجربة» هى المفهوم الجوهرى فى نظرية راف الأدبية. ففى مقالة «مذهب التجربة فى الكتابة الأمريكية» (١٩٤٠) ومقالة «الانحياز المحلى» (١٩٥٧) ذهب إلى أن ويتمان وجيمس – وهما رائدا الحداثة فى الأدب الأمريكى – اتخذوا مواقف إيجابية تجاه التجربة على الرغم من تباين آرائهما فى مضمونها ومغزاها .

وقد أدى «الاندفاع واسع الإنتشار نحو التجربة ونحو الإنغماس فيها» والواقع منذ الحرب الأهلية على خلفية من الروحانية المريضة والهروبية المرحية والمفاهيم غير السوية عن الكرامة إلى تحويل الأدب الأمريكى بشكل إيجابى وتحريره من خضوعه للتقاليد الأوروبية التى سلبته الحيوية.^{٢٦} وبدأت العلاقة الحادة مع التجربة والإنفصال عن تقاليد العالم القديم بشكل نشط خلال أواخر القرن التاسع عشر وهى فى رأى راف اللحظات المنشئة لأدب أمريكى حديث حقيقى.

أصبح ألفريد كازن رائد الدراسات الأمريكية بين مثقفى نيويورك عندما نشر كتابه **الضخم فوق الأرض المحلية : تفسير الأدب النثرى الأمريكى الحديث**. وظل كازن مع ريتشارد شيس المبرز فى الدراسات الأمريكية حتى وقت طويل بعد ذروة المدرسة. وتقول نظريته عن كتاب القصص الأمريكين الرئيسيين بين الثمانينيات فى القرن الماضى والثلاثينيات فى القرن الحالى أنهم كانوا فى المقام الأول يستجيبون للتشوهات التى أحدثتها الرأسمالية الصناعية والعلم ويلزمون أنفسهم بالفحص الواقعي للحياة الاجتماعية ويشعرون باغتراب عميق فى خيبة أملهم لفشل الآمال المعقودة على المثل العليا الأمريكية المبكرة. ومما له مغزى أن كازن اتخذ أزميتين ثقافيتين لتكونا الإطار لتاريخه القصصى. فقد وقفت أمريكا أولاً فى الثمانينيات من القرن الماضى «بين

مجتمع وآخر ونظام أخلاقي وآخر.. وكانت متجذرة في الاتجاه نحو العالم الجديد لمصانعه ومدنه وما أدخلته من تفكك في المعايير والعقائد القديمة....» (٢٧) أما على الناحية الأخرى فيقول كازن في السنوات الأخيرة للكساد العظيم في بدء الحرب العالمية الثانية «يتضح لي أننا وصلنا إلى ذروة محددة في أدبنا وفي الكثير من ثقافتنا الليبرالية الحديثة وأننا ربما نقدم على حكم شامل في وضع تكون فيه الحضارة بأسرها في الميزان ...» (ي) وقد تمكن كازن بوضع تاريخه بين «انتصار» الرأسمالية الصناعية الغربية وتدهورها الرهيب من تناول موضوعه عبر منظور إجتماعي - أخلاقي كامل . فالأدب الأمريكي «في جوهره هو مجرد التعبير عن حياتنا الحديثة» و «جذوره تقع في تحول مجتمعنا لا أقل ... تقع في التحول الأخلاقي المؤثر والذي ربما لا يمكن التعبير عنه في الحياة والفكر والسلوكيات في أمريكا تحت تأثير الرأسمالية الصناعية والعلم ...» (ح). ووضع كازن مثل ويلسون وراف تاريخ الأدب داخل الحدود العريضة للتاريخ الثقافي ولاسيما في أبعاده الإقتصادية والإجتماعية والجمالية والأخلاقية. واهتم بعمق كدأب مثقفى نيويورك باليات الرأسمالية والليبرالية. وأخيراً اعتقد معهم بأن الأدب الأمريكي منغمس في الواقع: «إنه فوق أى شىء آخر يجد جذوره في الحاجة لتعلم ماهية واقع الحياة في العصر الحديث». (ط)

ويرى كازن أن جزءاً من التاريخ العام هو تاريخ الأدب كما أن قسماً من تاريخ الأدب هو تاريخ النقد. وأوضاع المجالات الأدبية والنقدية توازي نظائرها في مجالات الإقتصاد والمجتمع. والنقد ليس مستقلاً بل هو عنصر من عناصر الثقافة. ولا يستغرب أن كازن خصص ما يقرب من ربع تاريخه لتأريخ النقد المحلى كقسم من أقسام الأدب الأمريكى. وها هي ذى نظريته في تاريخ النقد الأمريكى:

كان النقد من إيمرسون وثورو إلى منكن وبروكس هو فلسفة غير المتخصص الأمريكية الكبرى والضمير الفكرى والجعبة الفكرية التى تحمل كل شىء . كانت دراسة للأدب تهتم في كيانها بمثل المواطنة وكان في الغالب بحثاً عن نظام أخلاقي جديد وجازم يمكن للكتابة الأمريكية أن تعيش وتنمو فيه أكثر من كونه دراسة للنصوص الأدبية . ولم يكن يهتم بمشاكل الصنعة والأسلوب إلا عرضاً فيما عدا نقاد كيو وچيمس وإنما كان شكلاً من أشكال الدعاية الأخلاقية أكثر من دراسة للمشاكل الجمالية . بل وكان الوسيط السرى بين الأدب والمجتمع في أمريكا حتى وإن كان القليل هم الذين قرأوه ومارسوه . (٤٠٠ - ١) .

وعلى هذه الخلفية أدان كازن المعارك الدائرة في صحة النقد حيث أجبر المتطرفون من اليسار واليمين في سعيهم نحو النقد الإجتماعى المذهبى والجماليات النصية النقد على أن يصبح شمولياً في عصر الشمولية . وذهب إلى النقد الأمريكى لا يجب أن يكون سلاحاً سياسياً أو فنياً مدرسياً ، لا دعاية ولا أكاديمية مفتقرة

للحيوية. فالنزعة الاجتماعية بدون الجماليات والجماليات بدون التوجه الإجتماعى إلى التعصب والسلطوية . وكان توجه الشكليين مثل باوند نحو الفاشية واليساريين مثل هيكس نحو الستالينية يمثل أسوأ أخطار التطرف النقدى . وفى نهاية المطاف فإن الأزمة فى النقد خلال الثلاثينيات كانت جزءاً من أزمة أوسع فى كامل النظام الأخلاقى للحضارة الغربية : « لقد أصبح النقد جبهة فلسفية تشتبك فيها القوى المركزية التى تحاول أن تعيد بناء العالم فى معركة » . (٤٠٦)

وما كرهه كازن فى المعسكرات المتصارعة للنقاد الأمريكىين فى الثلاثينيات هو الإنسحاب الفكرى والأخلاقى الذى تأسس فى مشروعاتهم . ووجد أن الأمل الوحيد يقع عند مثقفى نيويورك : « عاش النقد مع هؤلاء الكتاب فى أمان لم يجربه فى أمريكا من قبل ... » (٤٤٧) وأصبح إدموند ويلسون عنده الناقد الأمريكى الوحيد الذى يستحق المديح بلا تحفظ . فهو لم يقع فى شرك الاختيار المميت بين النقد الاجتماعى والنقد الجمالى بل « واصل كتابة النقد كدرس إنسانى عظيم ودراسة للأدب فى علاقته بالحضارة لا تضحي بأى شئ فى سبيل دقة الملاحظة وإنما تثبت عينيها على كامل الحالة الإنسانية » (٤٤) ويرى كازن أن تراث النقد الأمريكى ظل حياً وفاعلاً عند مثقفى نيويورك - وليس عند الماركسيين المذهبيين أو عند النقاد الجدد . وهذا الالتزام المزدوج بالواقع وأيضاً بالصنعة الأدبية هو الذى يميز أفضل نقادنا وأفضل كتابنا وكذلك يتميزون باغترابهم عن المجتمع الرأسمالى والتزامهم بالقيم الديموقراطية .

يحظى ريتشارد شيس باعتراف واسع كباحث بارز ومهم فى الدراسات الأمريكية وقد نشر ستة كتب وجمع كتاباً مرجعاً تتعلق كلها بالأدب العالمى : **هرمان ملقىل** (١٩٤٩) و**إميلى نيكسون** (١٩٥١) ، **والت ويتمان** : **إعادة النظر** (١٩٥٥) و**الرواية الأمريكية وتراثها** (١٩٥٧) ، و**الألق الديمقراطية** (١٩٥٨) ، **والت ويتمان** (١٩٦١) ، و**ملقىل** : **مجموعة من المقالات النقدية** (١٩٦٢) . وأشهر أعماله الرواية الأمريكية وتراثها الذى يطرح فيه نظرية عن الأدب الأمريكى تشبه فى نقاط مهمة معينة نظرية راف وكازن لكنها تختلف عنهما فى نواحي مميزة . ويسعى شيس بدراسة الراية الأمريكية من شارلز برودكين براون وجيمس فينمور كوبر إلى ف.سكوت فيتز جيرالد ووليام فوكنر إلى تمييز القصص الأمريكى عن الإنجليزى بوصف الأعمال الإنجليزية العظمى بأنها واقعية بين الأعمال الأمريكية العظمى روايات تتسم بطابع الرومانس .

والرومانس فى نظرية شيس وكما يمارس فى أمريكا هو اقتباس معدل فى القرنين التاسع عشر والعشرين للواقعية التقليدية . ومن بين الملامح المميزة الكثيرة للرومانس تحرره النسبى من مماثلة الواقع والفعلى وميله للميلودراما أو الأمثلة الرعوية وتفضيله للفعل الرمضى على تطوير الشخصية وعنايته بالمشاكل الأخلاقية

العامّة وليس بالحقيقة وتفضيله البارز للإغتراب والتناقض والفوضى بدلاً من التناغم والوفاق والتطهر ومعالجته للتجربة على أنها مفككة وغير محكمة ولا اجتماعية وفردية.

«إن الرومانس فيما نرى هو نوع من القصص «الحدودي» سواء أكان ميدان الأفعال هو المنطقة المحايدة بين الحضارة والبرية كما في مغامرات كوبر وسيمز أو سواء كما عند هو ثورن وكتاب الرومانس اللاحقين كان ميدان الفعل حالة من حالات الذهن وليس مكاناً - إنه أرض الحدود في العقل الإنساني حيث يمتزج الفعلى والخيالى . والرومانس لا يرسخ نفسه بثبات مثل الرواية في وسط الواقع ولا يهرب في أشكاله التى تبقى فى الذاكرة إلى الخيالى المحض» (١٩)

وبالنسبة إلى القصص الواقعى فإن رواية الرومانس تنحو إلى التحول عن الواقع والوجود الاجتماعى باتجاه العقل والخيال . وهى تحتل مكاناً على الحدود فى طابعها المجرد أكثر منه المحسوس . وتتحرك رواية الرومانس من الناحية النفسية من الوعى إلى اللاوعى معبرة عن «الحقائق الغامضة والمركبة وغير المتاحة للواقعية» (ك) أما من الناحية الشكلية فهى غالباً تفضل الأسطورة والرمز والحكاية الرمزية على توثيق التجربة الحية . فهى تكتفى باسكتشاف المجالات الجديدة فى الحياة وشواذها بدلاً من استملاك تلك الأماكن والتجارب الغربية وفرض الطابع الحضارى عليها . وفى المقابل فإن الواقعية الإنجليزية هى «ضرب من المشاريع الإمبريالية واستملاك للواقع بهدف أسمى هو فرض النظام على الفوضى» (٤) .

ووفق رأى شيس فإن «الرومانس خرج من ثقافة من التناقضات ولدتها (١) العزلة الجغرافية والسياسية للتجربة الأمريكية القومية المبكرة، (٢) والميلودراما المانوية التطهيرية القوية بين الخير والشر، (٣) والولاء المزدوج للأمريكيين للمذاهب الفكرية فى العالم القديم والعالم الجديد. ويضع شيس الأدب مثلاً وضعه راف وكازن فى المجال الأرحب للثقافة القومية التى وجدها هى الأخرى متشعبة. والواقعية والرومانس عند شيس توازى إلى حد ما مفهومى البشرة الحمراء والوجه الشاحب عند راف والنزعة الاجتماعية والجمالية عند كازن بالإضافة إلى الطبيعية والرمزية عند ويلسون من قبل. وهذه الفئات المتناظرة تكرر بطرق مميزة الإستقطابات المؤسسة لمشروع مثقفى نيويورك: السياسة الماركسية والجماليات الحداثية. ويكرر مشروع جمع وموازنة هذين المجالين نفسه بطرق فريدة فى نظريات الأدب الأمريكى التى يطرحها كل من مثقفى نيويورك.

ولما بدا أن نظرية الرومانس تضع الرواية الأمريكية فى مجال جمالى بحث أضاف شيس ملحقاً لكتابه استخدم فيه لا تاريخية ومفارقة (أو جمالية) نقد الأسطورة كنقيض يركز من خلاله على التزامه هو بالنقد الثقافى والأدب الواقعى. وهو يقول عن

نقاد الأسطورة: «إنهم يتجاهلون حقيقة الزمان والمكان بأسرها وكل السياق الثقافى الذى يوضح الأشياء . وقد انتبهت إلى هذا فى قولى أن الواقعية هى الخاصية المميزة الأساسية للرواية وفى حديثى عن الرومانس باعتباره فى الرواية ينشأ من الواقعية ويعديلها...» (٢٤٣-٤٦) ويهدف هذا الرأى إلى وضع الرومانس داخل عالم الواقعية وتجنب تقديسه ليصبح «ذا وجه شاحب» أو طريقة جمالية رمزية خالية من الثقافة والواقع التاريخى. والرومانس كظاهرة «حدودية» موضوع وإن فى قلق بين الواقع والتجربة والمجتمع على جانب والعقل والخيال والشكل الجمالى المستقل على الجانب الآخر . وهنا نكتشف نسخة من الجدلية الأساسية عند مثقفى نيويورك والتي تجلت فى نظريات الأدب الأمريكى التى وضعها راف وكازن وشيس وغيرهم.

عن تأسيس النقد والأدب

بدأ مثقفو نيويورك منذ أوائل الخمسينيات يعبرون عن إحباطهم من جراء إضفاء الطابع المؤسسى على النقد والأدب وهى ظاهرة ارتبطت فى رأيهم بالتكوين العام للمجتمع الجماهيرى فى فترة ما بعد الحرب . وقد هدد استقطاب الاتجاه الطليعى فى الأدب والنقد والسياسة بتقويض الاستقلال الفكرى وبث الانصياع . ويوضح هو «أننا بالمجتمع الجماهيرى نعنى مجتمعا مرتاحا نصفه فى رفاهية والنصف الآخر معسكر وأهله سلبيون ولامبالون ومفتتون، وتتداعى فيه بالتدريج الكتل المتماسكة من الجمهور القائمة على المصالح والآراء المحددة ويصبح الإنسان فيه مستهلكا ومصنوعا بنفس أسلوب الإنتاج الجماعى الذى تنتج به المصنوعات ووسائل التسلية والقيم التى يستهلكها». (أ. ج، ١٩٦) وتخلق إزالة ونزع الفوارق والنزوعات غير العادية والمصالح الخاصة وضعا ثقافيا «ينظر فيه للخلافات والجدل والمناقشات المحتدمة باعتبارها علامة على الذوق السئ» و«تتفلت فيه التجربة المباشرة والحية من البشر» (١٩٧). وبانعزاله عن التجربة المباشرة وتثبيطه عن الإنشقاق يأخذ الإنسان المنتج جماعيا الراحة والتسلية والتعليم والرفاهية لقاء تخليه عن الاستقلال وقوة النقد.

وقد وصف راف فى «المثقفين الأمريكيين فى موقف ما بعد الحرب» (١٩٥٢) المثقفين بأنهم لم يعودوا ملتزمين بالمعارضة والتمرد ولم يعودوا يشعرون بالإغتراب والإستلاب. «ومع تغير مزاجهم بالتدريج من المعارضة إلى القبول ازداد عدم تلقيهم للأفكار المتطرفة وقل تشدد ونقاء التزامهم الأيديولوجى وزاد انفتاحهم على إغراء ما هو قائم» (م. أ. س، ٢٢٩) ومن بين العوامل التى أدت إلى هذا التغير فضح أساطير الستالينية واليوتوبيا وتراكم الروائع القومية خلال فترة الحداثة مما أشاع الإحساس بالارتياح والخمول الفكرى فى أوروبا الغربية فى فترة ما بعد الحرب واستيعاب المثقفين فى الجامعات والمناصب الحكومية وزيادة الثروة المادية المتولدة من اقتصاد

الحرب. ويرى راف أن الأمة كانت تشهد حالة من «تبرجز الانتلجنسيا الأمريكية» (٢٣٠) وترافقت موجة التقبل بأمريكا ونقد الشيوعية مع «ميل إلى الجلافة» لا توقفه الروح النقدية ويهدف إلى القضاء على تقاليد المعارضة . و «أقل ما نستطيع فعله لمواجهة توسع المجتمع الجماهيري بلا هوادة أن نبتعد عنه ونرفض عطاياه» (٢٣٤) والبديل الوحيد للمثقفين عند راف هو إعادة الحيوية إلى الاتجاه الطليعى حتى يضع معايير ومقاييسه الخاصة ويقاوم دوافع التوافق مع المجتمع .

وكانت مقالة هو «عصر الانصياح» (١٩٥٤) أشهر انتقاد للمجتمع الجماهيري وفرضه للطابع المؤسسى على النقد والأدب. ويهاجم هو توافق المثقفين مع المجتمع ويضع معادلة مستفزة: «إن صلة مجتمع المؤسسات بالمثقفين هى نفس صلة الثقافة الإعتيادية بالثقافة الجادة فالأول يتغذى على الثانى ويمتعه ويغير عليه بكثرة ومهارة متزايدة ويدعمه ويشجعه إلى الحد الذى يمكنه من شن المزيد من الغارات عليه» (٢٨) وكما تتغذى الثقافة الشعبية على الثقافة الرفيعة تمتص المؤسسات المثقفين. وتضع فى هذا الخضم الفكرة الإنسانية والاستقلال النقدى - أى الرغبة فى «الالتزام دون انفعال عاطفى والإستعداد للوقوف وحيداً متطلعاً متحمساً ومتشككاً» (٢٣) ويعتقد هو مثل راف أن الإتجاه الطليعى وحده بعد إعادة تكوينه وتنشيطه هو القادر على عكس الإتجاه الرهيب صوب الإنصياح. وعلى هذه الطليعة أن تتقبل الإغتراب الذى هو على أى حال مصدر أفضل الأعمال الأدبية والنقدية والفكرية التأملية التى أنتجت فى العصر الحديث. وعليها أيضاً أن تحذر الليبرالية التى «تسهم إلى حد ثقيل فى الإنصياح الفكرى» (١٧).

وكان مهتماً على وجه خاص بالانصياح الذى أوجده نجاح النقد الجديد. وانتقد بجانب ذلك نظام درجات الدكتوراه وسائر التعليم الأدبى. «إن ما نجده اليوم فى العالم الأدبى هو فرض تدريجى للبيروقراطية على الرأى والذوق ..» (٢٦-٢٧) وفى عصر الإنصياح هذا «يصبح الأدب نفسه مادة خاما يصيغها النقاد فى خطط من الأبنية والرموز، وإذا افترضت بأن الأدب يعنى بشىء غريب مثل التجربة الإنسانية أو بشىء عفا عليه الدهر مثل البشر فإنك ترتكب الهرطقات» (٢٧) وأصبح النقد كصناعة تعنى بالأبنية الشعرية أكثر من التجربة الإنسانية ضرباً من الصنعة الآلية بأدواتها وأسرار المهنة وطرائقها.

ويرى ديلمور شوارتز أن الثقافة الجماهيرية والتعليم والنقد الجديد كلها جزء من التحول الجماعى العام للمجتمع. فالنقد الجديد «يميل بطبعه إلى إلحاق الأدب بالجامعة إلى درجة أن الميزان لا يمكن أن يعتدل إلا على يد أنتلجنسيا نقدية غير منصاعة داخل وخارج الجامعة...» (٢٩) ويتفق شوارتز مع راف وهو فى الدعوة إلى إحياء طليعة فكرية نشطة - مع إمكانية أن يكون بعض أعضائها من الوسط الجامعى.

وقد رأى ألفريد كازن فى الطبعة المعدلة لكتاب **المعاصرون** (١٩٨٢) أنه من المناسب إضافة مقدمة تتعرض بالبحث لحالة النقد منذ فترة الكساد. وذكر أن «النقد فى أواخر الثلاثينيات كان لا يزال أمراً يتعلق بالمعرفة والذوق الفردى وليس أسلوباً لتعريف الطلبة بالأدب...» (٢٠) وعبر عن أسفه لانتصار النقد الجديد إلى الطابع ثم أظهر حنقه الشديد على الخطأ المهني الذى يوحد بين النقد والتعليم. وبحلول أوائل الخمسينيات كان من الواضح عند مثقفى نيويورك ومن المثير لإحباطهم أن الجامعة قد استقطبت النقد واحتكرت الدراسة الأدبية وحدث من الصحافة الأدبية المستقلة. ومن الصحيح أن الروح المعادية للطابع الأكاديمي وكره الدراسة المحترفة (لصالح الصحافة المستقلة) تعود إلى أيام نشوء المدرسة. فقد كتب إدموند ويلسون عام ١٩٢٩ من جامعة شيكاغو إلى ألن تيت يقول: «إننى مستاء بعض الشيء - وربما بلا داع - لرؤية الكثير من المتأدين يلجأون للتدريس كما كان (عكازاً) حسب تعبير مجلة **بارتيزان**» (الخطابات، ٢٢١) وبينما اعتمد معظم المثقفين بشدة فى الخمسينيات على هذا العكاز - باستثناءات بارزة مثل ويلسون - فإنهم استمروا فى الفصل بين وظائف النقد ووظائف التعليم وفى تفضيل الصحافة الراقية على البحث الأكاديمي. وألح كازن عام ١٩٦٢ على «أن النقد لا يجب أبداً أن يصبح مهنيّاً إلى حد أن المهنيين وحدهم يقدرّون على قراءته... لقد صدمتني مؤخراً المقالات التافهة تماماً فى الكثير من الدوريات الأكاديمية التى ظهرت أخيراً والتى تعنى بالأدب والنقد الحديث» (م، ٥٠٢) ويلاحظ كازن أن أقوى النقد على مر تراث الأدب الحديث بأسره ظهر فى المجلات والعروض الأسبوعية. وقد كتب هو نفسه **فوق الأرض المحلية** بأسلوب صحفى بدون هوامش ولا ثبت للمراجع. ويفضل كل مثقفى نيويورك تقريباً نفس أسلوب النقد غير المهني وكان هذا يعنى أن تأثيرهم المحدود على نقاد الجامعات أخذ يضمحل.

وكان إضفاء الطابع المؤسسى على الأدب الحداثى بالتحديد مصدراً لعدم التحدد الشديد عند نقاد نيويورك. فقد أصيب ليونيل تريلنج بالانزعاج لأن متمردي سنوات ما بين الحربين - إليوت وجويس وباوند وغيرهم - أصبحوا موضع الإعجاب فى الجامعات وكانت هذه الظاهرة عنده جزءاً من عملية أوسع لإضفاء الطابع المؤسسى على الثقافة المناهضة والطلّيعية التى تحولت للأسف إلى طبقة مميزة تقع غالباً فى عالم الجامعة. ويقول تريلنج بوضوح فى ملحق لتصديره لنسخة ١٩٦٨ من **ما وراء الثقافة** «إننى أنظر بالشكوك إلى الصلة المتنامية بين الجامعة والفنون. وفوق هذا ينشأ عدم ارتياحي للوضع من اهتمامي بسلامة الفنون وصحة تأثيرها» (ص - ض) وقد عجلت الجامعة بعملية تحويل الأعمال الراديكالية والتخريبية إلى «كلاسيكيات» وبدا إن إضفاء المشروعية أو التطبيع هذا يمر بلا جهد تقريباً مما أوجد وضعاً أخذت فيه اللقاءات الشخصية الصعبة مع العمل التى كانت تحدث فى الثقافة سابقاً تختفى فى وسط

عملية من تعميم الطابع الجمعى . وقد تحدث تريلنج بسخرية فى «حول تدريس الأدب الحديث»، والتي نشرت أولاً تحت عنوان مختلف فى مجلة بارتيزان (١٩٦١)، يقول: «علينا أن نسأل أنفسنا عما إذا كان الكثير جداً بما يزيد عن الحد يدخل فى نطاق الجامعة فى أيامنا هذه. إن الجامعات تحرر أنفسها أكثر وأكثر وتحول نظراتها الإمبريالية العطوفة إلى ما يسمى بالحياة نفسها ويتزايد الشعور بين طبقاتنا المتعلمة أننا لا نكاد نستطيع أن نخبر شيئاً إلا إذا أكد صحته علم أكاديمى قائم . والنتيجة أن التجربة تفقد مباشرتها الشخصية عندنا وتصبح جزءاً من نشاط يعتمد على المجتمع» (م. ث، ١٠) إن إضفاء النزعة التعليمية على التجربة وعلى الحياة نفسها يبدد بلا حدود وهو يخضع المزيد والمزيد من الواقع لسيطرته ويحول الأشياء كلها إلى المجال العام فى «نظرة إمبريالية» لا تكاد تترك شيئاً بدون أن تفتش فيه. إن المجال الذاتى والشخصى أخذ فى التقلص وربما فى الاختفاء. وقد أضفى الطابع المؤسسى فى لحظة تقريباً على الطليعية وعدم الإنصياح كما على كل شىء آخر. وهذه فى رأى تريلنج الثمار السيئة لليبرالية «العطوفة» التى حذر منها فى الأربعينيات والتى غدت فى الستينيات الاستياء والمزاج المحافظ عند نقاد نيويورك. ومن المدهش أن ليونيل آبل تأسف فى مذكراته **حماقات فكرية (١٩٨٤)** على «أن الجامعات قد تخلت عن قسم كبير من الحياة كان فى العادة يقع خارجها وهو فى رأى ما أضر بالحياة وبالعلم كذلك» (٣١).

وبينما كرس النقاد الجدد ونقاد شيكاغو جهودهم من قبل بحماس لوضع أدوات تعليمية فعالة كان مثقفو نيويورك أقل حماساً فى جوانب عدة. إذ كانوا أولاً ينظرون إلى حياة الصحفى الأدبى المستقل كنموذج للناقد أى أنهم كانوا يتشككون فى الجامعة والباحث المحترف إن لم ينبذوهما. كذلك قاوموا اختزال النقد فى نشاط الشرح والتفسير فى الفصل. فالنقد كنشاط ثقافى يستهدف الجمهور العريض لا يستطيع ولا يجب أن يقتصر على قاعات المحاضرة فى الجامعات والدوريات المتخصصة. وبجانب ذلك احتقر نقاد نيويورك الثقافة الجماهيرية وعمليات فرض الطابع الجماهيرى لأن التوجه التعليمى كان يشارك بلا تدبر فى تلك «الوقائع» الفظيعة. (وبصرف النظر عن الاحتقار فقد جمع الكثير من «المثقفين» وحققوا كتباً متخصصة للجامعة والسوق «الجماهيرى»). وأخيراً كانوا لا يثقون فى النزعة التعليمية ؛ لأنها بالتحديد عملت على إضفاء الطابع الإجتماعى - أو إخضاع - الثقافة الطليعية التى يحبونها . وقد عبر تريلنج عن مشاعرهم بإيجاز عندما قال: «إن التعليمية موضوع يثير الإكتئاب عند كل الأشخاص ذوى الإحساس» (م. ث، ٣).

وبالنظر إلى فرض الطابع الجماهيرى على التعليم فى فترة ما بعد الحرب والتدجين الإجتماعى للفن الحدائى المناهض والإختزال الواسع النطاق للنقد بحيث يصبح مجرد شرح تعليمى مهنى واستقطاب المفكرين الطليعيين من جانب الحكومات

فلم يكن من المدهش أن نجد تريلنج وغيره من كتاب نيويورك يعبرون عن الاستياء من تزايد التفاهة والصغار في الفن والتجربة الخاصة. كما لم يكن مما يدهش أنهم كانوا يستاعون من أى فائدة أو نجاعة يحققها التعليم الأدبي. ذلك لأن التعليم والنقد المعاصرين كانا يعلمان السلبية الذكية إزاء أكثر النصوص الحديثة طاقة مما أدى إلى فشلها في تطوير وتحسين الذكاء والإستقلال النقدي . وفي الواقع فإنهما دعما الإنصياح والتخصصية والسلبية وليس التفكير النقدي المستقل . وكانت فائدة التعليم الأدبي في سنوات ما بعد الحرب موضع شك عند مثقفي نيويورك كما أن قيمته عندهم لم تكن مؤكدة أبداً.

وبينما ارتبط نصف نقاد نيويورك البارزين تقريباً بالجامعات منذ بداية حياتهم العملية فإنهم ومعظم الباقين شغلوا مناصب أكاديمية مرموقة خلال الفترة في أوائل الخمسينيات إلى أوائل الستينيات. وعندما انتقلت مجلة بارتيزان عام ١٩٦٣ في نيويورك لتستقر في جامعة رتجرز (حيث قبل فيليب راف منصب الأستاذية) وعندما رحل راف قبل ذلك بستة أعوام إلى نيو إنجلد ليشغل منصب أستاذ في جامعة برانديس (التي انتقل إليها هو عام ١٩٥٣) كان يمكن القول إن المدرسة تعرضت للبرجزة والإستقطاب اللذين اشتكت منهما سابقاً. ويتحدث هو عن تلك الفترة (في هامش الأمل، ٢٨٩) فيقول: «إن الحياة الأدبية لنيويورك انهارت ناجحة» وربما كان مثقفو نيويورك في تلك النقطة يشكلون داخل الجامعة تلك الأنتلجنسيا غير المنصاعة التي دعا شوارتز إلى وجودها في أوائل الخمسينيات. لكن الرأي الأقل تعاطفاً لهذا الوضع يقول بأن نقاد نيويورك قد «باعوا القضية». ومما دل عليه هذا التحول في المدرسة كان نهاية الصحافة الأدبية المستقلة كقوة مؤثرة في النقد الأمريكي وبداية عصر جديد أصبحت فيه الجامعة بيت النقد الأدبي بالإضافة إلى الكتابة الإبداعية. وعلي الرغم من تحول نقاد نيويورك إلى الطابع المؤسسي ووفاء ويلسون وراف وتريلنج وشيس وشوارتز في أوائل السبعينيات فإن كازن و هو وغيرهم تمكنوا من الإبقاء علي أفكار واهتمامات ومناهج ومنظورات مثقفي نيويورك وأسلوبهم المميز إلى الثمانينيات. وبجانب ذلك واصل العديد من الأتباع الأصغر تراث نيويورك النقدي علي صفحات المجلات «الأدبية» الباقية.

ومن بين أوجه الضعف والنقص عند نقاد نيويورك نجد التصور الضيق نسبياً للغة والتقدير المحدود للشعر والإهمال الخطير لدقائق الأسلوب الأدبي. وكانت أعمال إيريك أورباخ وف. أو. ماثيسين في النقد الثقافي والتي نشرت كذلك في الأربعينيات والخمسينيات أكثر عمقاً في هذه الجوانب. ودلت عدم إستطاعة مثقفي نيويورك تقدير أدب ما بعد الحداثة – وقد كرهوا علي وجه الخصوص أعمال نورمان مايلر ومجموعة البيتس – على النطاق المقصور لميولهم الأدبية. وبالمثل فإن احتقارهم لليسار الجديد

عزلهم عن الجيل الجديد من الراديكاليين والاشتراكيين مما حد كثيراً من نفوذهم .
وبرغم أنهم كانوا من أوائل المفكرين الأدبيين الأمريكيين شعوراً بالوجودية الأوروبية إلا
أنهم لم يستفيدوا علي نحو يذكر من هذه الفلسفة الجديدة وتركوا المجال للنقاد
الآخرين مثل الظاهراتيين والوجوديين والتأويليين ليمدوا خطوط البحث المثمرة التي
فتحتها الفكر الأوروبي المعاصر . وكان من بين مثقفي نيويورك بعض الناقداً المتفوقات
- إليزابيث هاردويك وماري مكارثي وديانا تريلنج ثم سوزان سونتاج بعد ذلك - وهو
ما جعل تلك المدرسة أول الحركات «المندمجة» في الحقبة المعاصرة . غير أن هؤلاء
الناقداً لم تكن لهن إسهامات متواصلة في النقد النسائي بالتحديد ففانت عليهن
فرصة الريادة في المجال البحثي الجديد . ومن المفارقة أن النطاق الواسع للنقد الثقافي
كان يعني أن مشروع مثقفي نيويورك قد قاوم بنجاح عملية التقنين اللازمة لإضفاء
الطابع المؤسسي ، وفتح المجال للنقاء الجدد لتحقيق الانتصار ، مهما كان مشكوكاً فيه ،
في الجامعات مما ضمن لهم النفوذ الممتد والبقاء . وفي نهاية الأمر فإن اغتراب
وبوهيمية مدرسة نيويورك - وهي مصدر قوتها - أصبحت نقطة الضعف فيها التي
حالت دون انتشار أفكارها خارج الدائرة الضيقة . وبعد أن قاوموا فرض الطابع
المؤسسي بنجاح أصبحت صورة مثقفي نيويورك عند الجيل الأصغر كمجموعة هامشية
متنافرة من غربي الأطوار والراديكاليين الذين عفا عليهم الدهر .

الفصل الخامس

نقد الأسطورة

الآراء حول الأسطورة والعصر الحديث

على الرغم من أن نقد الأسطورة عرفته أمريكا في الثلاثينيات وحتى الثمانينيات فإن ذروة الحركة استمرت من أواخر الأربعينيات إلى أواسط الستينيات ، وفي هذه الفترة الرائدة النشطة كان من بين الشخصيات الرئيسية ريتشارد شيس وفرانسيس فرجسون وليزلى فيدلر ودانييل هوفمان وستانلى ادجارهايمان وكونستانس رورك وفيليب ويلرانيت ، ومن الآخرين العديدين الذين ارتبطوا بنشأة نقد الأسطورة نجد كينيث برك وجوزيف كامبل وويليام تروى بجانب مود بودكين من بريطانيا والباحث الكندى نورثروب فراى وهو الشخصية الأدبية الأنجلوسكسونية الرائدة فى الحركة. وكما كانت الحال مع كبار الماركسيين والنقاد الجدد ونقاد شيكاغو ومثقفى نيويورك ولد معظم نقاد الأسطورة البارزين خلال العقدين الأولين من هذا القرن أو قبل ذلك (والنقاد الذين نناقشهم فى الفصول اللاحقة هم من الأجيال المتأخرة) ولم يكن نقاد الأسطورة مدرسة بقدر ما كانوا حركة لأنهم كمجموعة لم يشتركوا فى مجالات أو دوريات رئيسية ولم تكن لهم شبكات واسعة من الصداقات طويلة الأجل أو مواقع مؤسسية أو جغرافية. (كان برك وفرجسون وهيمان وتروى مع ذلك مرتبطين بجامعة بننجتون) وقد وجدت بينهم طريقة معينة فى التفكير حول الأدب والنقد تعتمد على نظريات الأسطورة التى استمرت غالباً فى الدراسات الأوروبية فى ميادين الأنثروبولوجيا والفلسفة وعلم الاجتماع و/ أو الفولكلور.

ويمكن جزئياً إرجاع نجاح وذيوع نقد الأسطورة خلال السنوات التى أعقبت الحرب مباشرة فى أمريكا إلى ضيق نطاق الشكلىة المهيمنة والدرس التاريخى والنمو المؤثر خلال أوائل القرن العشرين لعلوم النفس والأنثروبولوجيا وجاذبيتها ثم الى الحالة الروحية المزرية للإنسان والحضارة العصرية والتى صورتها بطريقة لا تنسى الفلسفة والأدب الوجودى المعاصر. وقد رد نقد الأسطورة بإدراك على جفاف الشكلىة والنزعة الأثرية وضد خواء وعبثية عالم علمى بلا إله. واستجابوا بميل للحقائق الأنثروبولوجيا المكتشفة حديثاً حول اكتمال وروعة خلق الإنسان للأساطير والطقوس والقصص الشعبية من خلال المجتمعات فى كل مكان. واتسم نقاد الأسطورة بالتشكك فى التكنولوجيا والحنين للمغزى الروحى والالتزام المضمّر بفكرة المجتمع والاهتمام القائم بالوعى الإنسانى الأولى.

وتعطينا إدانة فريدريش نيتشه المشهورة للحياة الحديثة فى **مولد التراجيديا** (١٨٧٢) لوحة نموذجية نفهم منها ذلك العالم المقتلع الجذور الذى يعد نقد الأسطورة رداً إيجابياً عليه، فالمجتمع كما يرى نيتشه قد فقد أسسه الجوهرية فى الأسطورة وكانت النتائج وبيلة:

لننظر فى الإنسان المجرد العارى من الأسطورة والتعليم المجرد والأخلاق المجردة والقانون المجرد والحكومة المجردة ، وشطحات الخيال الفنى العشوائية بلا أسطورة أصلية توجه مسارها ، والثقافة بلا موطن أصلى ثابت ومكرس وقد حكم عليها بأن تستنفد كل الإمكانيات وتتغذى بائسة كالطفيل على كل ثقافة أخرى تحت الشمس . هنا نجد عالمنا الحاضر . إن الإنسان اليوم عارياً من الأسطورة يقف جائعاً بين كل حقب الماضى التى مرت به ويحفر كالمجنون بحثاً عن الجذور...^(١)

أصبح الإنسان بدون الأسطورة مجرداً - بلا وطن ولا إله ، محموم . وقد تنبأ جيانباتستا فيكو بهذا الوضع فى أوائل القرن الثانى عشر. فكل الثقافة من الفنون إلى القانون إلى الحكم إلى التعليم تعاني من اقتلاع رهيب للجذور. ومما له مغزى أن العلم هو الذى «دمر الأسطورة وبنفس الفعل أزاح الشعر عن تربته الأصلية وجعله بلا وطن» (١٠٥) . وتبدو الحالة المحزنة للثقافة الحديثة - أى مرضها - وكأنها تتطلب إعادة ميلاد الأسطورة: «إن كل ثقافة تفقد الأسطورة تفقد معها إبداعها الصحى الطبيعى» (١٣٠).

وعندما تعرض ت. س. إليوت وچيمس جويس بعد نيتشه بنصف قرن للعبثية الهائلة فى العالم الحديث اعتمدا بشدة على الأسطورة: إذ استعملت الأرض الخراب وأوليس أدوات أسطورية تدين للإنثروبولوجيا كثيراً. وقد راد ييتس هذه الاستراتيجية واستعملها العديد من الحداثيين. والتوجه نحو الوعى البدائى أو الأسطورى - نحو «وعى الدم» فى مقابل «الوعى الذهنى» المجرد حسب مصطلحات د. ه. لورنس - يسم المسار الذى اتخذته الجانب الأكبر من أفضل الفنون والعلوم الإجتماعية فى أواخر القرن التاسع عشر فصاعداً وهو الخلفية الأساسية لنشأة نقد الأسطورة. ولهذا الإهتمام بالبدائية جذوره فى الرومانسية. وارتكن نقاد الأسطورة بثقل على السير جيمس فريزر وغيره من علماء الإنثروبولوجيا وعلى كارل يونج وغيره من دارسى التحليل النفسى فى تكوين معرفتهم وفهمهم للأسطورة. وكانت العديد من الدراسات الإجتماعية العلمية للأسطورة - والتى ألفت فى الجزء الأول من هذا القرن - تكمن خلف المنظورات الأساسية عن الأسطورة التى استعملها فيما بعد دارسو الأدب فى أمريكا وغيرها .

تعلم القراء أن الأفعال والحركات والرقصات الطقسية هى مصادر الأساطير البدائية من خلال أعمال الأنثروبولوجيين فى جامعة كمبريدج ولا سيما كتاب فريزر

الفصل الذهبى (١٨٩٠ ، طبعات مزيدة ١٩٠٠ ، ١٩١١ - ١٥) . وأصول الطقوس
سحرية: فقد مارست الشعوب القديمة الطقوس لتسخير القوى المختلفة لأغراض اجتماعية نفعية. وأنشأ الإنسان الأول صلات حيوية بالقوى الروحية العلوية والهيبة عن طريق السحر والطقوس والأسطورة وهذه الأشكال الأولية وهى اجتماعية بطبيعتها وتصاحبها الميية والعجب تستخدم الوسائل الدرامية لتحقيق أهداف اجتماعية - وقد فقدت الصلة بأصولها على مر الزمان . ويقول ستانلى إدجارهايمان الذى اتبع خط كمبريدج أنه «مع موت الطقوس القديمة فى الممارسة الحرفية تنتقل ذكراها التى يساء فهمها والمتحولة إلى الأسطورة والرمز وهو الشكل الذى تعيش فيه وتلون به التاريخ بدون أن تكون هى نفسها أحداثاً تاريخية» .^(٢) والأساطير فى أصلها ليست سجلات للأحداث أو الشخصيات التاريخية بل هى بالأكثر تفسيرات لظواهر فعلية وهى القصص التى تبرر الطقوس . ثم تساء قرائتها بعد ذلك أحياناً باعتبارها وثائق تاريخية وأحياناً على أنها وثائق شبه علمية.

ونظر النقاد الأدبيون كل على حسب رأيه إلى الأسطورة على أنها فى المقام الأول ذات طابع سحرى أو طقسى أو تاريخى أو قصصى أو معرفى أو وظيفى أو يجمع بين بعض هذه العناصر . وقد فضل النقاد الذين يتبعون خط كمبريدج (مثل هايمان) المدخل الطقسى للأسطورة بينما روج ريتشارد شيس أكثر من غيره للمنظور القصصى فى رأيه بأن قدرة الإنسان على صنع الشعر هى التى تنتج الأساطير (وليس العكس). وقد استنكر أى تصور معرفى للأسطورة. وأضاف شيس إلى تصوره القصصى بعداً سحرياً: فالأساطير تُشرب القوى الطبيعية بالقوى فوق الطبيعية لتحقيق أغراض معينة ، فهى تمسك بالقوى اللاشخصية فى العالم وتوجهها صوب تحقيق حاجات عاطفيه معينة.»^(٣) أما فيليب ويلرايت فقد بنى على النتائج التى توصل لها كاسيرر ليرعى مدخلاً لتناول الأسطورة يجمع بين الطقس والقصة والمعرفة بينما يستبعد السحر بفصله عن الطقس. وفكرة البعد المعرفى الجوهري فى الأسطورة مستمدة من أعمال كاسيرر فى العشرينيات وهى تقول بأن الأسطورة طريقة لفهم وتصور العالم. والأسطورة شكل رمزى مثل اللغة وهى طريقة مستقلة لتصور العالم.^(٤)

وقد صيغت أنفع الطرق عند نقاد الأدب لفهم الوعى فى يد علماء التحليل النفسى ولا سيما كارل يونج وليس من جانب الأنثروبولوجيين أو الفلاسفة. وتأثير يونج على نقاد الأسطورة كان عميقاً ومتغلغلاً منذ الثلاثينيات فصاعداً. ويفترض يونج وجود لا وعى جمعى تحت حافة اللاوعى الشخصى وي طرح للنظر دراسات لصور وموضوعات ورموز وشخصيات وحبكات جمعية عالمية يمكن العثور عليها فى أقدم وأحدث الأعمال الإنسانية التى تتراوح من النقوش والطقوس المقدسة إلى الأحلام والتهيؤات ومن الرسوم والرقصات إلى الأساطير والعقائد. وهذه المادة الأزلية من أعماق النفس والتى

تتكرر فى كل الثقافات الإنسانية والأشكال الجمالية مخزونة فى اللاوعى الجمعى البشرى - ذلك المخزون الذى لا ينضب من الخيالات والحكمة الإنسانية. والنظرة النفسية ليونج إلى الأسطورة لا تاريخية فى أساس صياغتها فهى ترى الأساطير ، مثلها مثل أحلام اليقظة، كرسائل دائمة من اللاوعى تكشف عن حاجات ورغبات ومشاكل إنسانية مستديمة داخل السياق العريض لمراحل نمو ونضج النفس. والتحليل النفسى عند يونج يتصور وظائف معرفية وقصصية وتطهيرية للأسطورة ويسمح بالتغيرات الروحية للإبداعات الأسطورية.

ركزت دراسة «الشعب» [الفولكلور] منذ أيام يوهان جوتفريد فون هردر فصاعداً على جوانب الثقافة التى تُتناقل شفاهة وهى فى الغالب العادات والمعتقدات والطقوس والحرف والأزياء والأطعمة والتعبيرات اللفظية مثل الألغاز والأمثال والملاحم الشمالية والحكايات الخرافية والحكايات الخيالية. وتتميز ثلاثة أنواع من القصص الشفهية عند سكان جزيرة تروبرياندا فى إطار ذلك المنظور الإجتماعى الحديث لدراسة القصص الشعبية الذى طوره برونسلاف مالىنوفسكى خلال العشرينيات فى دراساته الميدانية عليهم. وهذه الأنواع هى : الحكايات الخيالية والقصص الشعبية والأساطير المقدسة. والحكايات الخيالية هى قصص حول الماضى ليس لها شكل محدد سلفاً ويظنها الناس حقيقية ولها قيمة تاريخية (وليست روحية)، أما القصص الشعبية فليست لها علاقة بالحقيقة وهى تحكى بشكل درامى من شخص أو جماعة بغرض التسلية. والأساطير المقدسة تجسد القيم الاجتماعية والأخلاقية والروحية القديمة التى تمنح المشروعية للمعتقدات والأفعال الموجودة. ⁽⁵⁾ وقد دلل مدخل مالىنوفسكى الاجتماعى عند نقاد الأسطورة على نظرة وظيفية للأسطورة تتطلب التفريق ليس فقط بين الحاكى والحكاية والحكاية والجمهور ولكن أيضاً بين الوظائف الاجتماعية المحددة للقص وأثاره الجمالية العامة.

ولم يقدر لنقاد الأسطورة الأمريكيين الوصول لإجماع حول علاقة الأدب الشعبى بالأسطورة. إذ رأى بعضهم أن الأشكال الشعبية تسبق الأساطير بينما ذهب آخرون إلى أن الأشكال الشعبية تأتى بعد الأساطير فى التكوين والنقل. ومع ذلك فقد استخدم عدة نقاد دراسات الفولكلور وحققوا نتائج طيبة ولا سيما كونستانس رورك ودانييل هوفمان . فتمكن هوفمان باستخدام المواد الشعبية المحلية فى بحوثه عن الأدب الأمريكى من مقاومة التوجه الملحوظ عند نقد الأسطورة للتعميم. وهدف بقصد إلى حصر تحليلاته فى نطاق الثقافة المحلية بالتحديد. وقد انشغل بالطقوس والحكايات الشعبية والأساطير الأمريكية. وإذا كانت أى أسطورة «عالمية» دخلت الثقافة الأمريكية فإنها مرت بعمليات من التنقيح تحت ضغط التقاليد الشعبية القوية الموجودة من قبل. وعلى العموم فإن رؤية الأسطورة فى دراسات الفولكلور ركزت على الخصوصية

الثقافية والتاريخية بالإضافة إلى الخاصية الاجتماعية المحلية والشعبية في المقام الأول لكل المواد الأسطورية. ومن هنا رفض معتنقو المنظور الفولكلورى عادة مفاهيم الطقس والأسطورة التى روجت لها أنثروبولوجيا كمبريدج والتحليل النفسى عند يونج والتى تبدو عليها التسوية المخلة وفضلوا الآراء التى طرحها علماء الاجتماع المعاصرون ودارسو الأنثروبولوجيا الاجتماعية.

وأياً كان الرأى الذى يكونه المفكر الحديث عن الأسطورة فإن جدلية معينة عملت بلا استثناء فى سائر ميادين دراسة الأسطورة. فالأسطورة من ناحية توضع فى مقابل المعرفة والحقائق العادية ومحض التجريبية والوضعية والعقل والمنطق واللاوعى. ومن الناحية الأخرى تربط ربطاً وثيقاً بالغموض والغيرية، بالسحر والأحلام، بالخيال والوعى، بالعقل البدائى والشعب ، بالفطرى وبما هو قبل أو بعد المنطق. وعالم الميثوس (الأسطورة) بكل قيمه وأفكاره ومعتقداته يتصارع علناً مع كل ما يرتبط بعالم اللوجوس (المنطق). وتكررت مناقضة الأساطير للعلم والتى تنبأ نيتشه بحدوثها بشكل درامى فى **مولد القراجيديا** فى نقد الأسطورة اللاحق حيث شكلت نطاق البحث فيه وحددت منظوراته الكثيرة. وفى وجه المعرفة والحقيقة المجردة والمقتلعة من جذورها التى ينتجها العلم الحديث يطرح نقد الأسطورة حقائق وأشكالا اجتماعية للحياة أسمى ويقدم الحكمة القديمة والمصادر ذات المعنى للإنسان فى عالم لا يبالى به إن لم يكن يعاديه.

جمع چول ب. فيكرى كتاباً يضم ما يقرب من الأربعين مقالة سبق نشرها بقلم المنظرين الرئيسيين لنقد الأسطورة وصدر هذا الترسيخ للحركة بميثاق متأخر لنقد الأسطورة:

من الصعب أن نذكر بإيجاز ودقة ما الذى يقوله نقد الأسطورة لأنه يعج بالكثير من الجماعات الفرعية المتعادية والمشاحنات الداخلية والعناصر الجامحة . ومع ذلك فقد يتفق معظم نقاد الأسطورة على ما يلى كمبادئ عامة . أولاً ، إن خلق الأساطير عملية أصلية فى التفكير وتستجيب لحاجة إنسانية أساسية . ثانياً ، تشكل الأسطورة الرحم الذى يخرج الأدب منه تاريخياً ونفسياً . ومن هنا فإن الحكايات والشخصيات والموضوعات والصور الأدبية هى فى الأساس تعقيدات وإحالات لعناصر مماثلة فى الأساطير والحكايات الشعبية . ثالثاً ، إن الأسطورة لا تحفز الفنان المبدع فحسب بل أنها أيضاً تقدم المفاهيم والأنماط التى يستخدمها الناقد ليفسر الأعمال الأدبية المحددة . رابعاً وأخيراً ، إن قدرة الأدب على التأثير فىنا بعمق تعود إلى خاصيته الأسطورية وامتلاكه لصفة الروحية . والوظيفة الحقيقية للأدب فى الحياة الإنسانية هى مواصلة سعى الإسطورة القديم والأساسى لخلق مكان له معنى للإنسان فى عالم غافل عن وجوده. (٦)

ويرسم هذا التبرير والتقنين لنقد الأسطورة فلسفة للنقد تلتزم بالبحث في الحاجات والاستجابات البشرية الدائمة ويرسم فوق ذلك نموذجاً للأدب مستمد من الأساطير والحكايات الشعبية ومن نظرية للتأويل الأدبي تقوم على التفسيرات السابقة لجوانب الأسطورة. وعلى الرغم من أن فيكرى تحفظ بعض الشيء في ملاحظته للصراعات والخلافات الداخلية في مجال نقد الأسطورة إلا أنه تصور وجود حركة موحدة رغم المنظورات الأنثروبولوجية والفلسفية والتحليلية النفسية والاجتماعية والفولكلورية المتنافسة.

أنواع من نظريات الأدب الأسطورية

إن الأرضية لتأليف نظرية حول الأدب ترتكز على طبيعة السحر والطقس والحكاية الشعبية والأسطورة تعتمد في نهاية الأمر على مجموعة من العلاقات المدركة بين تلك «الأساطير» والأدب. فمن الناحية الشكلية تشترك الأسطورة مع الأدب في ملامح الحبكة والشخصية والموضوع والصورة. ومن الناحية النفسية يستمد الأدب من الطقس والأسطورة - وهى أساليب الإنسان الأصلية للاستجابة إلى الواقع. ومن ناحية الموضوع فإن الأدب كالأسطورة يشغل نفسه بموضوعات معينة دائمة: أصل العالم والبشر وأسس المجتمع والقانون وطبيعة الآلهة والشياطين. ومن الناحية التاريخية تعمل الأسطورة كثيراً كمصدر أو مؤثر أو نموذج للأدب. أما من الناحية الثقافية فالأسطورة والأدب لهما وظيفة القصص الأساسية التى تنقل المعرفة والحكمة بينما تدعم المعتقدات الاجتماعية والروحية (ع. أ، ٦٧-٧٣) والناقد؛ إذ يضع بعض هذه الصلات أو كلها فى ذهنه ينشئ نظرية للأدب تقوم فى الأساس على الأسطورة. ولننظر فى بعض هذه «الشعريات الأسطورية» موجّهين عناية خاصة للمقولات المهمة عند كارل يونج ومود بودكين وليزلى فيدلر وفيليب ويلرايت.

ومن المفيد فى البداية أن نستعرض أفكار كارل يونج الرئيسية عن الأدب لأنه قد أثر فى كل نقاد الأسطورة. وهو يعبر عن هذه الأفكار بطريقة درامية فى مقالته المبكرة «حول علاقة علم النفس التحليلى بالشعر» (١٩٢٢). يميز يونج متبعاً شيلر بين طريقة متدنية للأدب ينجح فيها المؤلف فى تأكيد نواياه وأهدافه الواعية فى وجه متطلبات اللاوعي فى عمله وبين طريقة أعلى تتسم بخضوع الشاعر لمتطلبات عمله الفنى. ومن البديهيات عند يونج أن قوة الدفقة الخلاقة النابعة من لا وعى العمل الأدبى المتفوق تسيطر على الشاعر. وكان الذى يهمله فى المقام الأول هو العمل الفنى الفاعل والنابع من اللاوعي الجمعى. «أنا أفترض أن العمل الذى نقترح تحليله لا ينبع من اللاوعي الشخصى للشاعر وإنما من مجال للأسطورية اللاواعية تكون صورته الأولية هى الميراث المشترك للإنسانية. وقد أسميت هذا المجال اللاوعي الجمعى...»^(٧) ويضع يونج هذا المصدر اللاذاتى والعالمى للأدب المتفوق فى النفس الجمعية التى صورها كمجال

للأسطورية. والصور الأولية القادمة من هذا المجال الأسطوري - أى الأركيتيب أو الأنواع العليا - تبرز فى مادة الفن وتضفى على الفن قوته الإعجازية الغامضة : «عندما يحدث موقف فيه نوع علوى نشعر فجأة بإحساس غير عادى من الارتياح كما لو مسنا السحر أو جرفتنا قوة عاتية. ونحن لا نعود أفراداً فى تلك اللحظات بل نصبح الجنس نفسه ويدوى داخلنا صوت الإنسانية كلها» (٨٢) وتنجم القوة المؤثرة العجيبة للأدب - قدرته على أن يحملنا معه - من تفعيله للمواد الأسطورية التى تجتاح الوعى والإرادة والقصد الفردى عند القراء وعند الشعراء على حد سواء.

إن ما يميز نظرية يونج فى الأدب ليس فقط أسسها فى الأساطير القديمة واللاوعى الجمعى واحتفاعها بالآثار الخلابية على الشاعر والقارىء بل كذلك تركيزها على كل من القيمة التعليمية للأدب واستقلاله . فالخلق الأدبى بتفعيله للأنواع العليا يكتسب مغزى اجتماعياً عريضاً : «إنه يعمل على الدوام ليعلم روح العصر ويخرج الأشكال التى ينقصها العصر» (٨٢). ويعوض التعليم الثقافى الذى يقدمه الأدب أوجه النقص فى الحاضر ويعمل عامة على توازن وتحسين روح الإنسان . ومهما بلغت قيمة العمل الأدبى للمجتمع فإنه عند يونج يمتلك استقلالاً جمالياً كذلك الذى تحدث عنه النقاد الشكليون . وهو يقول إن «معنى العمل الفنى ونوعيته يكمن داخله وليس فى محدداته الخارجية بل ربما نصفه ككائن حى يستخدم الإنسان كمجرد وسيط للتغذية ويستخدم قدرات الإنسان وفق قوانينه هو ويشكل نفسه لتحقيق هدفه الخلاق» (٧٢) والعمل الأدبى يبدو فى مجال الجماليات كشكل لا ذاتى مستقل عفوى . «ربما لا يوجد معنى للفن ... وربما يشبه الطبيعة التى هى كائنة فقط ولا تعنى شيئاً وراء ذلك» . (٧٧)

وقد أدى المنحى الكانتى أو الشكلى لنظرية السحر الأسطورية عند يونج أكثر من أبعادها الأنثروبولوجية أو النفسية أو الأخلاقية إلى أن تكون جذابة على وجه خاص عند نقاد الأسطورة الأنجلوساكسون الذين كان عليهم التعامل مع نشأة النقد الجديد. ويتضح هذا فى أعمال نقاد الأسطورة شبه الشكليين من أضراب مود بودكين وفرانسيس فرجسون ونورثروب فراى. وقد سرى مع نظرية يونج النصية انحياز ضد نظريات الشعر التعبيرية التقليدية. فالشعر فى أفضله لا يعبر عن الإرادة أو القصد الفردى عند الشاعر أو لا وعيه الشخصى بل عن الأنواع العليا العالمية القادمة من اللاوعى الجمعى. والعيب فى النظرة الفرويدية للفن هو بالضبط اختزالها للأعمال الفنية فى نفسية الفنان الفرد العصابية وفى المشاكل الشخصية الجنسية التى تنشأ خلال فترة الطفولة. فالأعمال الفنية «المتفوقة تفرض نفسها فعلاً على المؤلف... ويجلب العمل معه شكله فكل ما يرغب المؤلف فى إضافته يرفض وما يريد هو أن يرفضه يرتد فى وجهه. وبينما يقف عقله الواعى مدهوشاً وخاوياً أمام هذه الظاهرة يغلبه فيض من

الأفكار والصور لم يقصد أبداً أن يخلقها ولم يكن أبداً ليخرجها إلى الوجود» (٧٣) ويأتى شكل العمل نفسه عند يونج قبل الإرادة الشخصية والوعى والقصد عند الشاعر. والقصائد لا تعبر عن عقل الفنان بل عن روح وعبقورية النوع. وهنا يمد يونج فى الواقع من نطاق النظرية التعبيرية فى الأدب لينقل أسسها من اللاوعى الشخصى إلى الجمعى.

وتجمع الناقدة مود بودكين فى كتابها الرائد **أنماط الأنواع العليا فى الشعر** (١٩٣٤) بشكل انتقائى بين نظريات يونج ولا سيما المتعلقة بالأنواع العليا واللاوعى الجمعى وبين مفاهيم من التحليل النفسى الفرويدى والأنثروبولوجيا البريطانية كما تستعمل أفكاراً من فلاسفة ورجال دين وعلماء اجتماع ونقاد أدب متنوعين. وتدرس بالتحديد النوع العلوى لعودة الميلاد بالتفصيل ومعه الأنواع العلوية للجنة والجحيم والمرأة الخائنة والمخونة والشيطان والبطل والإله. وتمحصر نصوصاً مثل «البحار العجوز» و**الأرض الخراب** لتنتج لنا أمثلة نموذجية مبكرة لنقد الأسطورة فى اللغة الإنجليزية. وهى إذ تألف تمجيد اللاعقلانية والتصوف والذاكرة العرقية فإنها تقاوم الإغراء اليونجى باتجاه التعميم وتقر بأثر الظروف التاريخية فى تكوين نسخ معينة من الأنواع العليا: «إن الصور التى درسناها عن الرجل والمرأة والإله والشيطان فى أى مثل معين من أمثلة وقوعها فى الشعر يمكن اعتبارها إما متصلة بإحساس الشاعر المعين وعصره وبلده أو كطريقة للتعبير عن شىء يمكن أن يتحقق فى التجربة الإنسانية فى أى زمان ومكان»^(٨) وتركز نظرية بودكين فى الأدب بشكل ما على أدوار اللاوعى الشخصى وتاريخ المجتمع.

والشعر فى جوهره عند بوكين ينقل المعرفة المجتمعية بالشخصيات والحبكات والموضوعات النوعية العليا فى أسلوب بالغ الكثافة العاطفية إلى حد أنها أرادت أن تضع نقداً استقبالياً يقوم على مفهوم تأثيرى للفن. وتدعو فى تصديرها إلى بحث واسع المدى مستقبلاً فى طبيعة الاستجابة للشعر مما يتطلب «عملاً مكثفاً حول تجربة الأفراد» (و) وقد تحقق هذا المشروع بعد جيل فى نقد استجابة القارئ عند نورمان هولاند المبنى على الفرويدية. كما قد بدأ فى أبحاث أى. أ. ريتشاردز فى العشرينيات فى استجابة الطلاب. وكعادة نقد الأسطورة احتفظت بودكين بالمكانة المتميزة فى تصورهما للأدب للنظرية التأثيرية.

وبينما سمح تصور بودكين للأدب بمجال واسع للأبعاد النصية والتعليمية والتعبيرية والتأثيرية للأعمال الخيالية فإنه حدد دوراً غامضاً لقوى المحاكاة فى الشعر. وميزت بودكين بين استخدامات اللغة العلمية والشعرية وفرقت بين الحقيقة الحرفية للإحالة فى الخطاب العلمى وبين حقيقة الإحالة الإيحائية والمتخيلة فى خطاب الشعر. (وليس ثمة شك فى أن نظريتها الدالية اقتبست من أى. أ. ريتشاردز). والمفتاح لنظرية

الشعر المخففة عن المحاكاة هو الرقص الطقسي الذي يمثل النموذج للاتصال الكامل فى الفن. «يتحقق الاتصال فى الرقصة بسلسلة من الاتجاهات الجسدية ترتبط ببعضها ارتباطاً وثيقاً إلى درجة أن كلا منها يعزز من تجربة الباقي داخل الإيقاع العام. وهذه التجربة المحسوسة الحية تصبح الأداة التى تنقل الرؤية الخيالية المشتركة للواقع» (٢٢٤) والمحاكاة عند بودكين تعنى تجسيدا جذاباً للواقع الروحي وليس انعكاساً دقيقاً له أشبه بانعكاس المرآة. ونقاد الأسطورة كما سنرى حالاً كانوا عادة يستبعدون دور نظرية الشعر القائمة على المحاكاة.

اعتمد ليزلى فيدلر مثل مود بودكين اعتماداً شديداً على التحليل النفسى عند يونج ليطور نطاقه الشعرى الأسطورى المميز. إذ تبين هو الآخر ضرورة إفساح مكان للوعى الشخصى مع القول بدور اللاوعى الجمعى. والأمر هنا يتطلب ضمان مكان للتاريخ بالإضافة إلى البيوغرافيا. وقد هاجم يونج فى وقت سابق فرويد لأنه وضع الشعر فى البيوغرافية النفسية الطفولية للشاعر الفرد. وألح بدلاً من ذلك على الأصول العالمية واللاذاتية والجمعية للفن. واستدعى هذا الهروب من البيوغرافيا هروباً من التاريخ اضطر أتباع يونج فيما بعد إلى إصلاحه. وكان فيدلر كماركسى مهتم على وجه خاص باعتبار العوامل الاجتماعية والتاريخية التى تشكل الكتاب وأعمالهم خلال أية فترة زمنية محددة.

ويختار فيدلر بقصد فى «النوع العلوى والتوقيع» (١٩٥٢) مصطلحى «النوع العلوى» و«التوقيع» بدلاً من «الأسطورة» ليشرح نظريته الأدبية. و«النوع العلوى» عنده يعنى «أى من أنماط الإستجابة الأزلية للوضع الإنسانى فى أكثر جوانبه ديمومة». (٩) والنوع العلوى ينتمى إلى مجال ما هو فوق الذاتى ومجال اللاوعى «الهو» [فى إصطلاح فرويد] والمجتمع فى مستوياته السابقة على الوعى. أما «التوقيع» فيعنى «مجموع العوامل التى تضيفى التفرد على العمل». (٥٣٧) وهو ينتمى إلى مجال الذات والذات العليا - الشخصية والكلية الاجتماعية - فى المستويات الواعية (٥٣٩) «يمكننا القول أن الأدب بالمعنى الصحيح يوجد فى اللحظة التى يفرض فيها التوقيع على النوع العلوى» (٥٣٧).

والأدب على العكس من الأسطورة والحكاية الشعبية (وهى أنواع عليا محضة) يبدى خصائص تفردية ليس فقط فى جانب النوع الأدبى والأسلوب والوزن والصور وإنما أيضاً فى جانب القواعد الاجتماعية والتقاليد التاريخية التى تتغير من مكان إلى آخر وزمان إلى آخر وكاتب إلى آخر. وهذا الطرح لفيدرل يضع دوراً للبيوغرافيا والتاريخ والجماليات بجانب الطقوس والحكاية الشعبية والأسطورة. وبمعنى آخر فقد صاغ طريقة لتوحيد الأدب مع غير الأدب بدون التضحية بالقوة السحرية وهى أهم ما فى الأدب ومقدرته الخاصة على أن يسحرنا وأن يكون متسامياً بجلاء وأن يصلنا بما

هو «معجز». و «نشوة» الأدب التى يقدرها يونج وبودكين وفيدلر ومعظم نقاد الأسطورة الآخرين تميزهم بشكل قاطع عن منافسيهم من النقاد الآخرين فقد قلت عنايتهم بالتعليم أو الحرفة أو (مجرد) السرور في نظرياتهم الأدبية وركزوا على «النشوة» و«الدهشة».

وقد أخذ فيدلر في دراسة الأدب الشعبى في أمريكا لاهتمامه الخاص «بالقارىء العادى» ومن خلال مفهومه عن «التوقيع». وبعد أن أعاد تعريف النوع العلوى عند يونج ليصبح تشكيلاً يحدده المجتمع وليس مجرد تشكيل أزلى – أو كمزيج من التوقيع / النوع العلوى – تمكن من البحث في «أساطير» محلية حديثة بدل الاقتصار على الأساطير القديمة أو الأعمال الشعبية البدائية . وقد كشف في الكثير من أفضل أعماله النقدية عن «أنواع عليا أمريكية» وأشهرها القصة الأمريكية النوعية العليا كما شرحها في مقالته «تعال إلى الطوف ثانية يا عزيزى هك» (١٩٤٨) **وفى الحب والموت فى الرواية الأمريكية (١٩٦٠)** . ويقول فيدلر إننا نقابل في الكلاسيكيات الشعبية الأمريكية المحتفى بها مجتمعاً يتسم رسمياً بالخوف الواعى من الحب الشاذ وبالعنف الصريح بين البيض وغير البيض ومع ذلك نكتشف مراراً مناظر أدبية رعوية الطابع فى الارتباط العاطفى ، وإن البرىء ، بين الذكور من البيض وذوى البشرة الداكنة الهاربين من الحضارة . ويكشف هذا «النوع العلوى» المحلى عن بعد فى الحياة النفسية الأمريكية الخيالية يختلف عن النسخة الرسمية للمجتمع. وحسبما يرى فيدلر فإن ما يكتبه المجتمع يرتد إليه فى أدبه (م. ه. أ، ٤١-٤٢). وهذا المفهوم الجدلى فى الكبت والتعويض فى مجال نظرية الأنواع العليا مستمد من يونج الذى استخدمه كأساس يقيم عليه تصوره التعليمى عن الفن. أما فيدلر فقد رأى فى هذه الأزلية الثقافية قوة أخلاقية وسبباً للأمل.

وقد استخف فيدلر بقدرة المحاكاة فى الفن ولم يرد أن يقصر الشعر على مجال المحتمل والشبيه والعقلانى والواقعى . وهو يرى أن الجمهور العريض «غير مبال بمطابقة الحبكة والشخصية للواقع بقدر ما هو غير مبال بجمال البناء والأسلوب. والقراء العاديون الذين يدركون بالفطرة أن أسلوب الكتب المفضلة لديهم خيالى ولا يقوم على المحاكاة أو التحليل لايتطلبون المصادقية النفسية فى أبطالهم...»^(١٠) وفى النهاية فإن فيدلر قلل من أهمية مداخل النص والتعليم والتعبير وبالذات المحاكاة فى نظرية الشعر لصالح قوى الفن فى إحداث النشوة والتأثير. والمسألة هنا لا تتعلق بالتفصيل بل بالتفضيل القوى.

وينفذ نورثروب فراى أبعاد المحاكاة الشعرية عن نقد الأسطورة بلا هوادة فى مقالته «الأنواع العليا للأدب» (١٩٥١) **والتي ضمت فيما بعد إلى حكايات الهوية (١٩٦٣)** «إن الفن لا يتعامل مع الواقعى بل مع المتصور ولا يمكن للنقد أن يجد تبريراً

فى محاولته تطوير ، بل حتى افتراض ، أية نظرية عن الواقع الفعلى .^(١١) وفى ثنائيات المتصور ضد الواقعى والخيالى ضد المشابه للواقع و «الواقع» الروحى ضد الواقع الفعلى المتعارضة نجد نقاد الأسطورة يفضلون دائماً المتصور والخيالى والروحى على الواقعى والمشابه للواقع والفعلى . وقد أعلن فرأى «أن نقد الأدب يتعرض للتعطيل أكثر من نقد التصوير بسبب مقولة المحاكاة الزائفة» (١٤) .

وقد قام الفيلسوف وعالم الدلالات فيليب ويلرايت فى كتابه **النافورة المحترقة** (١٩٥٤) بهجوم شهير على مفاهيم التصوير والواقعية البسيطة . ويناصر ويلرايت نظرة للغة روج لها نقد الأسطورة فى وجه النظرة واسعة الإنتشار التى روجت لها الوضعية المنطقية لينتقد خطاب العلم الحرفى والمنطقى أو «اللغة الاختزالية» : فهى مقصورة بشكل مذهبى على المجالات العامة للقانون والضرورة و «الحقيقة» العلمية والتقليدية والدلالة المحددة والدلالة الأحادية . وعلى العكس من اللغة الاختزالية فإن خطابات الأسطورة والدين والشعر العابرة للمنطق والتعبيرية تفتح مجالاً خاصاً من الإمكانية والحرية والحقيقة العميقة والمتكاملة وظلال الدلالات والدلالة المتعددة . ويدافع ويلرايت عن خطاب الأسطورة الإيحائى والمتناقض ضد لغة العلم والمنطق أحادية الصوت الإعلانية^(١٢) وهو يربط مثل نيتشه بين المحاكاة والواقعية من ناحية وبين الحرفية العلمية المتصلبة كما يعارض مثل غيره من نقاد الأسطورة بين الممكن والواقعى والمتناقض والمعلوم والغامض والفعلى .

وقد سعى ويلرايت فى عصر العلم العلمانى أن يبقى على «الإحساس بالماوراء» الروحانى حياً . فاستنكر الوضعية والمادية والطبيعية المنتصرة بعد أن استفزته مذهبيات العقل العادى والتصريحات المعادية للوعى الدينى . وكان يريد مثل بودكين أن يحرك الجماليات الحديثة باتجاه النزعة الروحية المتصوفة . دخلت كل هذه المشاعر والأهداف فى نظرية الشعر عند ويلرايت . وكما حاول أن يرسخ وظائف اللغة العاطفية والإحالية فى مجال الدلالات الأدبية سعى كذلك أن يربط الأبعاد القصصية والمعرفية للأسطورة فى مجال علم الشعر . فالشعر مثل الأسطورة طريقة قصصية فى فهم الواقع وتشترك الأسطورة مع الشعر والطقس ليس فى فهمهما للقوة كما كان يعتقد فريزر الوضعى الاتجاه بل فى سعيها لتحقيق المشاركة المجتمعية فى «الماوراء» . وليس مما يدهش أن ويلرايت أدان التعليمية والرمزية القصصية فى الشعر لأنها تنحو صوب ما هو حرفى ومجرد بدلاً من العابر للمنطق والمحسوس . وتتجسد حكمة الأدب المنقولة عبر الأنواع العليا فى اللغة المتناقضة والمتعددة الدلالات . وهى «أقرب للرؤية الإنسانية الطبيعية من منتجات البراعة الذهنية» (٩٢) والفصل بين الفكرة والصورة يزرى بالفن . ويصور ويلرايت الحكمة العميقة والحقائق التى توجد فى الأدب الأسطورى على أنها «تتجاوز حدود ما يمكن أن نقوله عبر الكلام الحرفى العادى» (١٥٩)

ومن أكثر الملامح المميزة لأفكار ويلرايت حول الأسطورة والأدب رأيه الصارم فى مفاهيم الشعر التأثيرية. فعلى النقيض من نقاد الأسطورة الكبار الآخرين انتقد الفكرة التى تقول أن الشعر يعطى المتعة السامية أو يدعم التوازن النفسى الصحى. والمشكلة فى هذه النظريات الشهوانية والعلاجية المبسطة أنها تفصل الاستجابة العاطفية عن الإستجابة الفكرية للأعمال الخيالية . بينما الاستجابة للأدب تعتمد على إدراك حقائقه العميقة وحكمته بروح من المهابة والدهشة:

«فى الملك لير» مثلاً نجد أن اللغة والصور وتطور الشخصيات والقصة جوانب لا تنفصل عن القصيدة الكلية وهى عوامل مشروعة فى جاذبيتها. لكن دعوى الملك لير فى العظمة تتجاوز تلك العناصر: فهى عظيمة لأنها تكشف عن المعنى العميق فى ومن خلال هذه الأدوات الشعرية – وهى تشى بحقائق وشبه حقائق ذات أهمية عظيمة حول أمور كالطبيعة الإنسانية وكبر السن والحجاج الزائف ومواجهة الذات عبر الألم. إن المعنى العميق فى لير – أو الحقيقة الشعرية التى تكتشف فى المسرحية – هى فى الأساس السبب فى الاستجابة الكاملة للقارئ الكفاء. وهى ما يبرر هذه الاستجابة التى هى مزيج لا ينفصل من العاطفى والذهنى». (٤٦)

وبينما يحبذ ويلرايت فى هذه الفقرة علم شعر نصى يهتم باللغة والصور والشخصية والحبكة فإنه يعطى الأولوية لنظرية تعليمية – تأثيرية تتركز على الحكمة والسمو اللذين لا ينفصلان والذين ينقلان، وإن بغموض، إلى القارئ اللامح. وعلى ضوء هذا المفهوم للشعر نفهم لماذا ابتعد التركيز عن المحاكاة بالذات: فدقة تصوير العالم الخارجى لا علاقة لها بالحقائق العليا الملغزة للطقس والأسطورة والدين والشعر. والشعر فى أفضله يعبر عن الحكمة القديمة السامية فى خطاب فريد من نوعه. وإذا سحبنا العاطفة والحقيقة المقدسة من الأنواع العليا فإنها تصبح أنماطاً دارجة مبتذلة وتنحط الأسطورة لتصبح صنعة أسطورية. وهذا العالم المنزوع طابعه الأسطورى هو ما خاض ويلرايت كغيره من سائر نقاد الأسطورة الحرب الحامية ضده.

وتتغلغل فى معظم أنواع نظريات الشعر الأسطورية فلسفة معينة للتاريخ مسكوت عنها. فكل ما هو أولى وقديم له الأسبقية على ما هو حديث أو معاصر. وقوة الأنواع العليا تستمد من تراكمات الزمن الهائلة وإن كانت غير محددة. والأشياء المرتبطة تحديداً بالحدثة مثل العلم والتكنولوجيا واللغة الاختزالية والطبيعية الأدبية تذوى أهميتها وتقابل بالرفض بالمقارنة مع الأشياء المرتبطة بالزمنة البدائية. ففى «وقتهم ذلك» حسب تعبير ميرسيا إلياد كان البشر أقرب للحقائق المقدسة وللآلهة وللإبداع الحقيقى والعواطف الحقيقية والصحة الروحية والسعادة المجتمعية. أقرب للطقوس والحكايات الشعبية والأسطورة. أما الإنسان الحديث المجرد فاقد الجذور المادى الملحد والوضعى فليس ندأ فى الخيال أو فى الحكمة لسلفه البطولى. ففى ذلك الوقت كان

العمالة في الأرض. وفلسفة التاريخ هذه في سوا حالاتها مسرفة في الانفعال وناظرة للوراء بحنين ومحافضة ووهمية. وقد انحرف جانبها السياسي بحزم إلى اليمين. وهي في توجهها إلى الماضي البعيد تكره الحاضر وتتجاهل المستقبل أو تخافه. وعلى نقيض الماركسيين الثوريين الذين استهجنوا الماضي المستبد وتطلعوا إلى المستقبل الجماعي فإن نقاد الأسطورة الأكثر رجعية مثل بعض النقاد الجدد بحثوا عن التناغم المجتمعي في الماضي الأسطوري الريفى. فكان مسار الزمن عندهم إلى انحطاط. والأدب المتحضر هو أثر مشتق من الطقوس والحكايات الشعبية والأساطير القديمة. والحكمة والدهشة كانت تسكن تلك الأعمال القديمة.

عن التخمين والتدليس والدهشة

ألح جيانباتيستا فيكو في العلم الجديد (١٧٢٥، الطبعة الثالثة ١٧٤٤) على أن «أول علم يجب تعلمه هو علم الأساطير أو تفسير الحكايات الخرافية لأنه كما سنرى بدأت كل تواريخ الأمميين في هذه الحكايات الخرافية التي كانت التواريخ الأولى للأمم غير اليهودية. وبهذه الطريقة يمكن اكتشاف بدايات العلم وبدايات الأمم...»^(١٢) وأصول الأسطورة عند فيكو تقع في التاريخ وأفضل الطرق لتبين الحكمة والمعرفة القديمة هي تفسير الأساطير في الثقافة المعنية. ولا ينبغي أن يكون هذا التفسير رمزياً كما هي الحال عند الأفلاطونيين وإنما تاريخياً أو «سلالياً» كما في مصطلح فيكو. وهدف العلم الجديد عند فيكو هو دراسة تاريخ العادات والأفعال والأفكار القديمة عن طريق تفسير الحكايات الخرافية لاستخراج مبادئ الطبيعة البشرية وتاريخ البشر. وقد صرح فيكو بنفاد صبر عن التفسير الرمزي قائلاً: «إن كل المعاني الروحية للفلسفة الرفيعة التي ينسبها المتعلمون للأساطير اليونانية والهيروغليفيات المصرية لا صلة لها بالموضوع بقدر ما أن المعاني التاريخية التي لا بد كانت لكلاهما هي طبيعية» (١٢٠) والتفسير الرمزي للأساطير والكتب المقدسة والذي يرجع إلى عهد الثقافة اليونانية الكلاسيكية والأزمنة اليهودية - المسيحية المبكرة وإلى الحاضر يركز ليس فقط على المعنى الحرفي والتاريخي وإنما على المغزى الروحي - الذي غالباً ما يتضمن مستويات وصفية ومجازية وصوفية من المعنى. وقد كانت «الأربعة مستويات» الشهيرة للتفسير التي وضعها في تراث تأويل الإنجيل فيلو وأوريجن وأغسطين وأكويناس وغيرهم تفترض أن النصوص القديمة ثرية ومتعددة المعنى وأن بعض المعاني النصية مخفية. ونحت تفسيرات الكتاب المقدس هذه في الفعل إلى تجاهل البحث السلالي لمصلحة التحليل الفيلولوجي والروحي. وعندما دخل التفسير التاريخي علم تأويل الإنجيل في القرن التاسع عشر أحدث تحولاً ذا مغزى - وهي الثورة التي أسميت «النقد السامي». وقد استمر الخلاف بين الرمزيين والسلاليين الذي تحدث عنه فيكو بصورة أو بأخرى

إلى الحاضر وإلى صفوف نقاد الأسطورة كما توضح الصورة العريضة التي نرسمها هنا لاهتماماتهم ومداخلهم النقدية.

وقد ربط أصدقاء وخصوم نقد الأسطورة الحديث على حد سواء هذا الاتجاه بالتفسير الرمزي لأنه كثيراً ما تعرض بشكل لا تاريخي للمغزى الخفى و «الأنواع» القديمة والمعانى الأخلاقية والروحية . ونذكر أن نظرية ويلرايت فى اللغة تضع خطاب الأسطورة والدين والشعر المتناقض والمائل للسرية والمتعدد الدلالات فى مواجهة اللغة الاختزالية للمنطق والعلم فى طابعها الإعلاني والأحادى الدلالة والمحدد الدلالة . ويؤكد ويلرايت أن «المعنى الحرفى جانب واحد فقط من جوانب المعنى الشعرى الكامل .» (ن. م. ٦٩) والبحث ما وراء المعنى الحرفى إلى المغزى الروحى للنصوص يميز كل أعمال نقد الأسطورة مما يجعله الوارث لتراث التفسير الرمزي الوثنى واليهودى - المسيحى.

وما أثار قلق واستياء الكثير من نقاد الأسطورة فى كل أنواع التفسير هو توجهه باستمرار ناحية التدمير إذ أن فهم المعرفة الذى يحرك التفسير يضع اللوجوس فى مواجهة الميثوس [المنطق والعلم فى مواجهة الأسطورة] ويجد نقاد الأسطورة أنفسهم وهم ينزعون الطابع الأسطورى عن النصوص التى يحبونها. وتخمين المعنى يستتبع تدنيس عنصر الدهشة والعجب فى النصوص المقدسة. وقد أظهر يونج فى مقالاته المبكرة عن علم النفس التحليلي والشعر عدم الوضوح الشديد الذى يرافق عادة المشروع التأويلي لنقد الأسطورة. فمن ناحية «لا يجب أن نفهم لأن شيئاً لا يضر بالتجربة المباشرة قدر ما يضرها التعرف.» (٧٨) ومن الناحية الأخرى «لابد أن نفسير ولا بد أن نجد المعنى فى الأشياء وإلا فلن نستطيع أن نفكر فيها. علينا أن نفكك الحياة والأحداث مدركين جيداً أننا إذ نفعل ذلك فإننا نبتعد عن السر الحى» (٧٨). والتفسير بطبعه يولد الانفصال والتدمير كما ينتج الفهم والمعرفة. والنقد الأدبى مثل علمى الأنثروبولوجيا والنفس يفرض الطابع العقلى على اللاعقل ويحول السحر إلى وهم مشروح «والهو» إلى «الأنا» واللاوعى إلى الوعى والظلمة إلى النور. وهو يتساءل حول حقيقة الأسطورة والشعر نفسها بجانب تساؤله عن معناها ويعرض الأنواع العليا الحية للتحويل إلى أنماط مكررة ميتة.

وقد عبرت مود بودكين عن رغبة وهدف النقد فى وعيها بأثر الفهم فى نزاع القدسية . «ومع ذلك فلا يتحتم على الفكر أن يكون من النوع الوصفى المتشدد . فالفكر قد يكون لماحاً مرناً يسلم نفسه لخدمة واتباع النشاط الخيالى الحى .» (أ. أ. ش. ٢٢٠-٢١) وقد اتسم الكثير من نقد الأسطورة بهذا الشعور الأصيل بالمهابة فى حضور المقدس واللاعقل وهو ما يميزه عن طرق البحث الأخرى وفتحه غالباً لشكوك خصومه .

وكانت تساور ليزلى فيدلر مثل يونج وويلرايت وبودكين شكوك خطيرة حول الفهم العلمى والنقد الأدبى - اللوجوس . وأقترح نموذجاً للنقد ليس هو العلم بل الأسطورة ذاتها . ويقر فيدلر فى ميل للاعتراف : «لقد ساعدت فى تحويل الأسطورة الحية إلى علم الأساطير الميت إن لم أكن ساعدت فى تحويل الأنواع العليا إلى أنماط متكررة . ومع ذلك فمازلت مقتنعا بوجود فرصة لوضع هذه المادة على مستوى الوعى الكامل بدون تزييفها بالكامل طالما يتذكر الناقد الذى يقوم بذلك أنه يكتب أدباً عن الأدب وقصص عن القصص وأسطورة عن الأسطورة.» (م. هـ. أ، ١٢١) وقد أدى هذا الإلتزام الجوهري المعادى للعلم فى بواعثه بأن يكره فيدلر فيما بعد معظم أشكال النقد الحديث التى «تنزع السحر». وإذا اتبعنا فيدلر وكان فى مقدورنا أن نصور أو نعيد خلق نشوة الأسطورة والأدب فى نقدنا فقد «نجد أنفسنا نتحدث لا عن الموضوع والمعنى والبناء والنسيج والادال والمدلول والإستعارة والكناية بل بالأكثر عن الأسطورة والحكاية الخرافية والنوع العلوى والتخيل والسحر والدهشة.» (م. أ. هـ، ١٤٠) ويحاجج فيدلر فى نهاية الأمر ضد كل المنهجيات - الشكلية والبنوية والتفكيكية - ويدعو بدلاً منها إلى نقد انتقائى شعبى هاو.

وكما رأينا فى الفصل الثانى ^(١٤) كان رائد النقد الانتقائى الذى شجعه نقاد الأسطورة - المدافعون الأول عن الدراسات المتعددة العلوم - هو كينيث برك. وبرك النموذج الأول لنقاد الأسطورة الأمريكيين كان منشغلاً بعمق بقوة النقد التدميرية وشعر بالقلق على وجه خاص من الغطرسة الخطيرة للتفكير المجرد والفضول العلمى. «يتحول الفضول إلى الخبث عندما يصبح نوع الفائدة المطلوب أو نوع التأكيد المطروح بالغ التقيد من وجهة نظر الضرورات الإجتماعية. أو يصبح خبيثاً عندما يتغلب دافع الهيمنة على باعث التحسين...» ^(١٥) وقد عارض برك كما فعل نقاد الأسطورة بعده العلم المقتلع الجذور والتفكير المجرد من حيث أنهما يخفيان إمكانات مدمرة مناهضة للمجتمع. فالنشاط الفكرى يجب أن يعمل لتحسين المجتمع أو علاجه.

وتربط كينيث برك بنقاد الأسطورة بعض أفكار ونظرياته. لكنه كان أيضاً مثل فيدلر من الذين يتخذون خطأ خاصاً به. ولنلاحظ عابرين بعضاً من مقولات برك «الأنثربولوجية». فقد ذهب إلى أن الدراما الطقسية تمثل «الشكل الأسمى» البنائى لكل الأفعال الإنسانية. ورأى أن اللغة «سحرية» بطبيعتها لأن فعل التسمية يتطلب فصل الشئ عن غيره. وأصر على أن الشعر «دواء تلقى» يعطينا التطعيمات أو الأمصال بهدف تطهير جسد المجتمع. وأسند الدور الرئيسى «لكبش الفداء» الطقسى فى عملية التطهير الشعرى. وحددت نظريته العامة فى «الفعل الرمضى» التى تقول بأن الشعر يفيد الشاعر والمجتمع على حد سواء دافعين روحيين متعارضين للأدب - «المهابة الورعة» و «التمرد غير الورع». إلا أن برك اختلف عن الكثير من نقاد الأسطورة فى

اعتماده على أبحاث بلاغية وبيوغرافية دقيقة. فهو كفيدلر وشيس مفكر انتقائي مستقل إلى درجة تجعل انتماءاته النقدية واسعة النطاق لكنها واهية. ومن بين الأشياء الأخرى فإن التزام هؤلاء النقاد الثلاثة بالسياسة بشكل واضح وبالنظرية اليسارية ميزهم عن نقاد الأسطورة في عمومهم.

والمدخل النقدي الذي يستعمله الناقد الأسطوري المعين قد يكون استقبالياً عند بودكين أو اجتماعياً عند هوفمان أو دينياً عند كامبل أو «شكلياً» عند فرجسون أو تاريخياً عند فراي. وترك النقد البيوغرافي لاتباع التحليل النفسي الفرويدي بينما ترك النقد الجمالي التقييمي للنقاد الجدد وغيرهم من الشكليين الملتزمين. وبما أن معظم نقد الأسطورة تقريباً من أي مدخل محدد كان يركز على اكتشاف الأنواع العليا المدفونة فقد أنجز مشروعه داخل تراث التفسير الرمزي. وبمعنى آخر فبقدر ما تنتقل القراءة فيه من الحرفي إلى الروحي - أو من النص الظاهر إلى (إعادة) تشفير النص في إطار العناصر النفسية - الاجتماعية - الأنثروبولوجية الكامنة - يكون مماثلاً لنوع التفسير الرمزي الذي مارسه منذ زمن بعيد الشراح الأفلاطونيين ومؤولو الكتب المقدسة. وفي السنوات الأخيرة من الكساد العظيم طرح ويليام تروى في إعلانه «ملحوظة حول الأسطورة» مشروعاً أمريكياً لنقد الأسطورة يعتمد على التفسير الرمزي.

وأثبت المدخل الاجتماعي لنقد الأسطورة أنه نعمة كبيرة في المجال الناشئ «لدراسات الأمريكية» ولا سيما خلال فترة ما بعد الحرب الأولى. وأضافت نصوص عديدة إسهامات مهمة للمعرفة باكتشاف أنواع عليا أمريكية مميزة. ومما تجدر الإشارة إليه على وجه خاص في هذا الصدد دراسة كونستانس رورك **الفكاهة الأمريكية (١٩٣١) والأرض العنراء** لهنري ناش سميث (١٩٥٠) وأدم الأمريكي (١٩٥٥) بقلم ر. و. ب. لويس **والرواية الأمريكية وتراثها (١٩٥٧)** لريتشارد شيس **والحب والموت في الرواية الأمريكية (١٩٦٠)** لليزلي فيدلر **والشكل والحكاية الخيالية في القصص الأمريكي (١٩٦١)** لدانييل هوفمان. وقد قدمت هذه الكتب وغيرها دراسات مفصلة لشخصيات وموضوعات وحبكات وصور وأنواع أدبية ومناظر أمريكية نوعية عليا. وبينما لم يتمشى هذا التسخير للنقد الأسطوري لخدمة أغراض القومية الأدبية مع الاتجاه المعين في الحركة صوب العالمية إلا أنه كان إسهاماً كبيراً وليس انحرافاً. وبحلول منتصف الستينيات أصبحت حقيقة أن الأرض الأمريكية تربة خصبة للحكايات الشعبية والأساطير والأنواع العليا أمراً ثابتاً، وأن غير متوقع، في مجال البحث. ونجح نقد الأسطورة الأمريكي من هذه الناحية في رفع تاريخ الأدب المحلي إلى مكانة سامية لم تدانيتها أية مدرسة أو حركة أخرى أعقبت الكساد العظيم. واستخدمت هذه العملية التفسيرية الخاصة كما قام بها هوفمان وفيدلر وشيس وغيرهم منظوراً اجتماعياً ومنهجاً سلالياً أضعفاً إلى حد ما من ميل نقد الأسطورة إلى طبع النصوص الأدبية بالطابع الروحي والرمزي.

ويدرس هوفمان فى الشكل والحكاية الخرافية فى القصص الأمريكى عشرة أعمال نموذجية من الرومانس - وهى نصوص رئيسية كتبها إرفنج وهو ثورن وملفيل وتواين - معتمداً على مواد محلية من القرن السابع عشر وبعده بالإضافة إلى مواد عالمية من الثقافة العالمية ترجع إلى عصور ما قبل الحضارة. وتضيف شروح هوفمان الخصوصية على قراءاته وطروحاته النظرية مما يجعلها أكثر تبصراً وأقل عمومية مما نجده عند فيدلر وشيس - والتي ناقشناها فى الفصل الرابع. ومن ضمن إسهامات هوفمان نجد عشرة تفسيرات ممتازة ونظرية ثرية عن الرومانس (توسع من نطاق جهد شيس) وصورة لمحة للبطل الأمريكى النوعى العلوى . وقد كشف هوفمان عن أسلوبه المنهجى كأكمل ما يكون فى فهمه للرومانس.

وحسب رأى هوفمان فإن الرومانس الأمريكى نوع أدبى نثرى ذى طابع غير واقعى وشعرى يصور فى العادة رحلة لاكتشاف النفس - وسعى لاكتشاف الهوية (القومية) - بانقطاع عن تقاليد العالم القديم وبحثاً عن أساطير جديدة لأرض جديدة. ولكن مهما أسقطت المادة الأسطورية القديمة فإنها تشكل مع ذلك الأرضية للرومانس الأمريكى. والمصير القومى يتوقف فى قسم منه على الإنكار. كما أن الرومانس الأمريكى فى تأكيده على الإستقلال يستغل التراث الشعبى المحلى من الشخصيات والموضوعات والأفعال واللغة. فالتراث الشفهى والكتابات غير الأدبية مثلاً تقدم أنماطاً متاحة للشخصية القومية مثل رجل الحدود الساذج المعتمد على نفسه واليانكى. وبطبيعة الحال تصارعت المواد الشعبية الوطنية مع الموضوعات الأسطورية المستمدة من الثقافة العالمية. فلكى يصبح المرء أمريكياً يتطلب ذلك التمرد على الأسلاف من الآباء والملوك والمجتمعات والتقاليد. وتفضل الأيديولوجية السياسية للرومانس المساواة الديموقراطية ويتجنب الرومانس على العكس من رواية السلوكيات الأمور الثابتة فى المجتمع وتقاليده مفضلاً عالم الطبيعة والغريزة الذى لا تحده قيود. ولا تشجع هذه الحالة التى تبدو أصلية على مجرد عودة ظهور الأنواع العليا الكونية. فعلى الرغم من وجود آلهة ميتة وبعث فى الرومانسات الأمريكية وكبوش فداء وشياطين وطقوس دخول وإعادة ميلاد «فإن السياقات التى توجد بها فى الأعمال التى تجسدها لا تتشابه ولو مرة واحدة وكذلك لا تتشابه وظائفها التى تتحدد غالباً بموضوعات من الفولكلور تتناظر مع تلك الأساطير أو تناقضها» (١٤) وكما يرى هوفمان فإن العلاقة بين الفولكلور الأمريكى والأساطير العالمية متعددة الجوانب، والتراث المحلى قد يؤكد أو يلغى أو يعقد أو يناقض النوع العلوى القديم. وعلى أى حال فإن ظهور أى من المادة الشعبية أو المادة الأسطورية فى الرومانس أمر خاص بالعمل نفسه. لقد قاوم هوفمان توجهات نقد الأسطورة للتسوية التعميمية.

ويكشف هوفمان على نحو خاص عن مدخله الاجتماعى فى مناقشته لتأثير القصص القوطى على الرومانس الأمريكى. والقضية عنده لا تتعلق بآثر الأدب

البريطاني القوطي في القرن الثامن عشر بقدر ما تتعلق بالتراث المحلي الفولكلوري الكامن وراء الخيال الأمريكي القوطي. فقد جاءت موضوعات السحر والجنيات والأشباح مع المستوطنين الأمريكيين في الأيام الأولى ولم تكن تحتاج التقاليد الأدبية البريطانية لتنتشرها. والمواد المسماة «بالقومية» هي فولكلورية وأدبية على حد سواء والتاريخ الإجتماعي الأمريكي أكثر من التراث الأدبي البريطاني هو الذي قدم المواد «القوطية» للمؤلفين الأمريكيين.

ويجاهد هوفمان بمشقة في تصويره للنوع العلوي للبطل الأمريكي ضد النظريات العالمية السابقة عن البطل التي وضعها أوتو رانك ولورد راجلان وبالذات جوزيف كامبل. «إن البطل الشعبي الأمريكي مختلف إلى حد مدهش عن معظم الأبطال العظام للأساطير أو الحواديث الخيالية. فالأمريكي على النقيض منهم ليس له والدان ولا ماضى ولا ميراث ولا أشقاء ولا أسرة ولا دورة حياة لأنه لا يتزوج ولا ينجب وهو نادراً ما يموت» (٧٨) وهذا يعنى أن البطل الأمريكي مختلف تماماً عن البطل الأوروبي كما يصفه كبار نقاد الأسطورة. إنه إبداع شعبي محلي مستقل له رؤية ثقافية وحياة اجتماعية خاصة به وحده.

أما المدخل الديني لنقد الأسطورة الذي يستعمله جوزيف كامبل بصورة درامية في **البطل نو الألف وجه** (١٩٤٩) فيسعى لكشف الأنماط البشرية الأزلية في الأسطورة والأدب. وهو يعمل على مستوى الكوكب كله وليس على مستوى المجتمع المحدد. وهو يفضل من الناحية المنهجية الحكاية الرمزية على المدخل السلالي. ووجهة نظره دينية بعمق وتوحيدية على غرار بعض الأديان الشرقية. وهو من هذه الناحية يمثل القطب المواجه للمدخل الإجتماعي عند هوفمان وشيس وفيدلر لأنه أقرب إلى أعمال يونج وبودكين وويلرايت. وبينما انشغل بحاثو الدراسات الأمريكية بأثر «التوقيع» على «النوع العلوي» -إذا استعملنا مصطلح فيدلر - فإن كامبل وغيره من النقاد الدينيين عنوا في المقام الأول «بالنوع العلوي» المحض خالياً من أى «توقيع». ومن هنا لم يركزوا إلا بالكاد على البيوغرافيا والتاريخ الاجتماعي والشكل الجمالي في العمل الفردي. والأشكال الأسطورية عند كامبل واحدة في كل مكان تحت التفريعات الإقليمية. وكل الأبطال بطل واحد كما أن كل الأساطير أسطورة واحدة. وهو يقول إن «فوارق الجنس والسن والمهنة ليست جوهرية بالنسبة لشخصيتنا بل مجرد أزياء... إننا ننظر إلى أنفسنا باعتبارنا أمريكيين وأبناء القرن العشرين وغربيين ومسيحيين متحضرين. وقد نكون فضلاء أو خاطئون. لكن كل هذه الأوصاف لا تقول لنا ما معنى أن يكون المرء إنساناً إنها فقط تدل على عوارض الجغرافيا والمولد والزمان والدخل»^(١٦) إن الزمان والمكان والانتماء الديني والحالة الأخلاقية والوضع الإقتصادي كلها أمور عارضة وليست جوهرية في الحياة الإنسانية. «إن وحدة المجتمع الآن هي الكوكب وليست الأمة ذات الحدود» (٢٨٨). كانت القومية بغيضة عند كامبل.

فى نفس العام الذى نشر فيه جوزف كامبل عمله حول أسطورة البطل الأحادية أخرج فرانسيس فرجسون كتابه **فكرة المسرح** (١٩٤٩) الذى يدرس فيه تفاصيل عشر مسرحيات فى إطار نظرية عامة عن الدراما تشيع فيها روح نقد الأسطورة. وأعلن اهتمام فرجسون المدقق بالأعمال المفردة عن مدخل «شكلى» جمالى معين. فهو فى تأثره بالأنثروبولوجيا البريطانية يعتمد فى نظريته العامة وشروحاته المفصلة على أفكار الطقس والأسطورة بشكل مكثف. إذ أن أوديب مثلاً فى مسرحية سوفوكليس هو فى نظره ملك مقطع الأوصال وكبش فداء بينما طيبة أرض خراب بمحاصيلها وقطعانها ونسائها العقيمة كلها. وأوديب ملكاً وراء هذه الأنواع العليا الأسطورية ومثلها مثل كل الدراما فيها بعد تاريخى جوهرى وطبقة تحتية بدائية أدائية ترتبط بالطقوس القديمة. ولهذا البعد عند فرجسون أولويته على الجوانب الأدبية أو النصية التى تضيف الطابع الحضارى. والمسرحية كأداء علنى تتفتح «فى قلب حياة ووعى المجتمع». (١٧) والمسرح فى أحسن حالاته كما فى اليونان فى عصر بركليس أو إنجلترا فى عصر إليزابيث يتسم بالطابع الطقسى والشعبى والمجتمعى، ويقدم للمجتمع طريقة صحية للفهم بالإضافة إلى أنه يعكس الحياة الإجتماعية بصورة حية وعلى مستوى يسبق الفلسفة والعلم والفنون. وأوديب يؤدى طقساً درامياً ليس فقط حول نموه وتطوره وإنما «حول حياة المدينة الإنسانية المعرضة للخطر». (٤١) وتقوم الشبكة الأدبية ورسم الشخصيات والحوار على ظواهر نفسية جمعية - فالميثوس يسبق اللوجوس.

واشترك فرجسون مع الشكليين الأمريكيين ولا سيما النقاد الجدد الأوائل فى العناية الدقيقة بالسّمات المحددة فى الأعمال الفردية والنظرة الدينية للثقافة التى تجد جذورها فى مفهوم إليوت عن انفصام الإحساس. وحسبما يرى فقد سيطرت العقلانية والفلسفة المثالية فى منتصف القرن السابع عشر فاصلة الشعور والحدس عن العقل والفكر. وكان انتصار العقل العلمى يعنى نهاية الطقس والأسطورة والمجتمع العضوى. وتنكمش الأسطورة فى عصرنا لتصبح مجرد زينة أو أكذوبة. ومهمة النقد هى استعادة إحساسنا الطقسى التقليدى - الوعى الأسطورى - الذى ينشط قبل كل المقولات العقلية: «إن الإحساس المسرحى فضيلة أساسية أو أولية أو بدائية للعقل البشرى». (٢٥٢) وكان الإنسان قبل حقبتنا العقلانية «يستخدم العقل استخداماً حراً بدون أن يفقد عادات الشعور وطرق الوعى المرتبطة بالدين القبلى القديم». (٢٤٥) واستهجن فرجسون مثل النقاد الجدد إحساس الإنسان العصرى المتشعب وفقدانه للدين وتنازله للعلم والعقلانية.

ومما له مغزى أن فرجسون يرى فى التجربة المباشرة للأداء الدرامى أمراً يسبق النقد. والعمل الدرامى الحقيقى يصلنا «بأعمق مستويات التجربة حيث لا نزال نشعر بالعالم الغامض كشىء حقيقى يسبق اختراعاتنا ومطالبنا وانتقاداتنا». (٤٧) فالنقد

يأتى بعد غموض التجربة : وهو ثانوى ومتأخر وأقل مرتبة . واللوجوس يدخل على الميثوس . وهكذا «لابد أن يفترض النقاد أن الأعمال النفسية وحتى ما يعود منها إلى الماضى السحيق والثقافات الأجنبية يمكن على نحو ما أن تفهم بصورة مباشرة . وأن ما نعلم عنها قد يعدل أو يعمق تعرفنا المباشر عليها لكنه لا يمكن أبداً أن يحل محله.» (٢٣) والدراما كالطقس واضحة بذاتها مهما كان غموضها . وبينما يمكن لعمل النقد الثانوى أن يقدم العلم ويثري المعرفة فإنه لا يمكن أن يحل محل التجربة المباشرة المدهشة. والدراما فى شكلها الحاضر فن «ينتهى فى الكلمات لكنه فى جوهره أكثر بدائية ولماحة ومباشرة من الكلمة والفكرة.» (٢٢) ونموذج فرجسون للدراما يسبق الخطاب والعقل وهو بدائى وطقسى - فعل محض - ومتاح مباشرة للمجتمع. وواجب النقد هو النشاط بتبجيل عائد من الأفكار والكلمات إلى الفعل والغموض الواقع فى قلب الحياة المجتمعية. ومسار النقد من الناحية المثالية يتقدم من اللوجوس إلى الميثوس. ونلمح فى هذه النقطة مدى اختلاف نقد الأسطورة عند فرجسون عن شكلية النقاد الجدد الذين استبعدوا الإهتمامات الخارجية وعبدوا النص المستقل المعزول ورفضوا الفصل بين المضمون والشكل وأدانوا كل طرق البحث التى ترجع إلى أصل العمل.

ومن إسهامات فرجسون الأخرى قراءته الممتازة لمسرحية هاملت التى أصبحت جزءاً من التراث المهم لنقد الأسطورة المتعلق حول شكسبير. وتشمل الأعمال الرائعة الأخرى فى هذا الإتجاه دراسات جلبرت موراي فى ١٩١٤ وكولين ستيل فى ١٩٢١ و.ج. ويلسون نايت فى ١٩٣٠ و ج. أى. م. ستيوارت فى ١٩٤٩ و سى. ل. باربر فى ١٩٥٩ و جون هولواى فى ١٩٦١ ونورثروب فراى فى ١٩٦٥ و ١٩٦٧. ويمكن إضافة نقاد آخرين كثر. والنقطة التى نعرضها هنا - وهى أن نقد الأسطورة أثر إيجابياً على دراسات شكسبير - يمكن تعميمها لتشمل دراسات العصور الوسطى وعصر النهضة والفترة الرومانسية فضلاً عن فترات أخرى. ومما له مغزى أن نقد الأسطورة ينجح بكفاءة كأداة نقدية مع الشعر والدراما والقصص على حد سواء ومع أى فترة أدبية كما يبدو. ولا يمكن أن نقول نفس الشئ مثلاً عن الماركسية والنقد الجديد اللذان فضلاً عن أنواع أدبية وفترات أدبية معينة.

وليس من المدهش على ضوء هذه الإنطباقية الواسعة لنقد الأسطورة أن برز فى أواخر الخمسينيات كأقوى منافس للنقد الجديد والبديل الأكثر احتمالاً له . وكان ظهور كتاب نورثروب فراى الضخم تحليل النقد فى عام ١٩٥٧ إشارة للكثير من النقاد والدارسين على أن نقد الأسطورة قد أثمر وعلى أن سيطرة النقد الجديد بلا منازع قد انتهت . ولم يستطع نقاد شيكاغو ولا مثقفو نيويورك ولا كبار دارسو التاريخ فى تلك الفترة أن يضارعوا الكم المتنامى لنقد الأسطورة فى نطاقه أو مرونته أو جاذبيته .

وبما أن نقد الأسطورة كان فوق ذلك متمشياً إلى حد كبير مع المجالات الناشئة للدراسات الأمريكية والأدب المقارن - التي أخذت في التوسع في الأربعينيات - فقد ظهر مفيداً لكل من النقاد الأدبيين الرواد والتقليديين . فهو يتسع لطرق البحث الرمزية والسلالية على حد سواء. ويفسح المجال للمداخل النقدية الإستقبالية والاجتماعية والدينية والتاريخية و «الشكلية». ومهما بلغ قلق هذا النقد من التدنيس فإنه طرح برنامجاً طموحاً ومتعدد الجوانب للتخمين.

نظام نقد الأسطورة

وصل نقد الأسطورة إلى نوع من الذروة العليا مع ظهور كتاب نورثروب فراى **تحليل النقد: أربعة مقالات** (١٩٥٧) وتدل تحفة النظرية النقدية الحديثة هذه بصورة مؤثرة على اتساع مجال نقد الأسطورة. وقد أثرت على مجموعة كبيرة من نقاد الأدب الأصغر وأحدثت وحدها تحدياً مهماً لكل المدارس المنافسة المعاصرة ولحضت الحركة بوضع نظام بعيد الأثر لمشروع نقد الأسطورة. وكانت أعمال فراى الأخرى التي أنتجها على مدى أربعة عقود من النشاط والتي تتألف من عدد من الكتب والمقالات والأحاديث الإذاعية والشرائط المسجلة وبرامج التليفزيون التعليمية وحوالى العشرين كتاباً بمثابة التقديم والشرح والتحسين لمشروعه الطموح المفصل في التحليل دون أن تتفوق عليه. وعلى الرغم من أن نقد الأسطورة تعرض لتحد ناجح منذ أواسط الستينيات فصاعداً في مدارس النقد الفلسفية والنبوية والتفكيكية والنسوية والعرقية واليسارية ونقد استجابة القارئ إلا أن التحليل احتفظ بمكانة تبدو منيعة كتحفة مؤثرة في نفس طبقة الأعمال النقدية السابقة من أمثال **الغابة المقدسة** (١٩٢٠) لإليوت و**مبادئ النقد الأدبي** (١٩٢٤) لريتشاردز و**قلعة إكسل** (١٩٣١) لويلسون و**فهم الشعر** (١٩٣٨) لبروكس ووارين ونظرية الأدب (١٩٤٩) لويليك ووارين و**الخيال الليبرالى** (١٩٥٠) لتريلنج.

وكان السبب في بروز مشروع فراى إلى هذه الدرجة الفرضية التي انطلق منها وهى أن الأدب في عموميه يؤلف نظاماً متناسقاً مغلقاً وأن النقد لهذا يجب أن يوضح كل عناصر هذا النظام. ويهدف فراى إلى إكمال المهمة العلمية التي بدأها أرسطو في عمله غير المكتمل علم الشعر - تنظيم كل الأدب. ويرى أنصاره المتحمسون أن عمله الموسوعى نجح إلى حد يثير الإعجاب بوضعه الأعمدة المعرفية للنقد وإعطائه مكانة فكرية تضارع مكانة العلوم والدراسات الاجتماعية المعاصرة.

ويصور فراى في المقالة الأولى من التحليل نمطاً تاريخياً لخمسة أساليب أدبية توجد في الأدب الكلاسيكى وأدب ما بعد الكلاسيكية: وهذه الأساليب الخمسة هى الأسطورة والرومانس والمحاكاة العالية والمحاكاة الدنيا والتورية الساخرة. والأعمال

الأدبية فى كل من هذه الأساليب الخمسة قد تكون معقدة أو ساذجة ومأساوية أو كوميدية. وهكذا توجد تنويعات محتملة عديدة: الرومانس - الكوميدي المعقد أو التراجيدي الساذج من المحاكاة الدنيا وهلم جرا. ويقول فراى فى نظريته عن الأساليب أنه بينما يحتوى العمل دائماً على أسلوب مهيمن كامن فيه فقد يكون له نصيب من أى أو كل من الأساليب الأخرى. وأخيراً تكمن فى التطور «الخطى» على فترات للأساليب نظرية تقول أن أساليب الرومانس والمحاكاة العليا والمحاكاة الدنيا تشكل سلسلة من الأساطير المزاحة وأن السخرية تحدث عودة دائرية أو حركة تترد صوب الأسطورة. وتضع هذه النظرية الدائرية الأسطورة باعتبارها أصل وغاية الأدب.

والأسطورة تعارض المحاكاة فى نظام فراى الشعري:

أظهر لنا تحليلنا للأساليب القصصية أيضاً أن اتجاه المحاكاة نفسه، اتجاه مشابهة الواقع ودقة الوصف، هو أحد قطبي الأدب. وفى القطب الآخر نجد شيئاً يبدو متصلاً بكل من مصطلح الميثوس عند أرسطو والمعنى العادى لكلمة الأسطورة. فهو اتجاه لحكاية قصة هى فى أصلها قصة حول أشخاص يستطيعون القيام بأى شئ ثم يصبح بالتدريج فقط اتجاه يميل لحكاية قصة يمكن تصديقها. (١٨)

ومع تحرك الأدب من النموذج الأسطوري إلى نموذج السخرية فإنه دحوى إلى المنطقى وما يمكن تصديقه والمشابه للواقع (ولا يجب أن نخلط بين هذا وبين الحقيقة والواقع) ثم يرتد عائداً إلى الأسطوري كما يتضح من الأساطير الساخرة عند چويس واليوت وغيرهم من الحداثيين. وهكذا يحيط فراى المحاكاة بالأسطورة.

ومما له مغزى أن نظام فراى يقوم على نمط من التعارضات كما هى الحال عند كل نقاد الأسطورة. إذ نجد توتراً بين قطبين هما الأسطورة والمحاكاة والثقافة الشفهية والثقافة المكتوبة والدين والعلم والوحى وصدق المطابقة والشعر والنثر والاستعارة والتشبيه والمجتمع والفرد ولغة الأمل والاعتقاد ولغة الفكرة والمقولة والأشكال السياسية المحافظة والأشكال السياسية الليبرالية والميثوس واللوجوس. وفراى يقدر كناقذ منهجي فى خط أرسطو الكتابة والعلم والفردية والنثر ولغة المفاهيم والتفكير الليبرالى. لكنه كقارئ خاص مستقل يفضل الأسطورة والرومانس على الواقعية والتورية الساخرة والشعر على النثر والاستعارة على التشبيه والكوميديا على التراجيديا والوحى والطقس على التجريبية والتدليل.

ويعتقد فراى كبعض نقاد الأسطورة الآخرين بأن انفصاماً فى الإحساس حدث فى الثقافة الغربية مما خلق مجالين أسماهما «العالم الأسطوري» و«العالم العلمى». ويرمز كوبرنيكوس لنقطة الانفصال التى يجب على العقل الحديث فى رأى فراى أن يصلحها. ويلخص فراى رأيه حول العالم الأسطوري فى تصديره لكتاب روح العالم:

مقالات في الأدب والأسطورة والمجتمع (١٩٧٦) قائلاً بأن «كل الأدب يكتب داخل ما أسميه العالم الأسطوري ... وأن هذا العالم ليس في حقيقته عالماً علمياً... وأن الأدب يكتب داخل هذا العالم لأن الأدب يشكل العادة الأسطورية للعقل. وهي عادة خيالية مما يعنى أنها في غاية النفاذية والعمل متصلة بالحقيقة سواء عند سكان أستراليا الأصليين أو بين شعراء القرن العشرين»^(١٩) ويضع هذا الارتباط بين الخيال الإنساني والأسطورة، بصرف النظر عن الزمان والمكان والثقافة، العلم كاتجاه غير أصيل وإزاحة للوعي الأسطوري. فعالم الأسطورة يقع في «أصل» الوعي والثقافة الإنسانية.

ويطور فرأى في المقالة الثانية في التحليل نظرية دلالية من خمسة مراحل من الرموز الأدبية ويؤلف منهجاً تأويلياً ذي طبقات يرافقها. واللغة الأدبية في مرحلتها «الوصفية» هي إحالية وهي غير إحالية في مرحلتها «الحرفية» أما في مرحلتها «الشكلية» فهي تقدم صوراً نموذجية مستقلة وتنقل لنا أنواعاً علياً في المرحلة «الأسطورية» وتقدم في مرحلتها «الباطنية» رموزاً لكل الوجود لا تقيدها الإحالات ولا النماذج ولا المعرفة. (وكان فرأى يركز اهتمامه من بين أنواع النقد الخمسة المتوازية مع الخمس مراحل للغة الأدبية على نقد الأنواع العليا الذي خصص له المقالة الثالثة). وأساس نظرية فرأى عن اللغة والنقد هو الإنقسام بين الخطاب العادي (اللغة التواصلية الأدائية) والخطاب الشعري (اللغة والخيال المستقلان):

تخضع قضايا الواقع والحقيقة في الأدب إلى الهدف الأدبي الأول وهو إنتاج بناء من الكلمات من أجل ذاته. وتخضع القيم الإشارية للرموز إلى أهميتها كبناء من الموتيفات المترابطة . وحيثما نجد بناءً لفظياً مستقلاً من هذا النوع نجد الأدب. أما حيث يفقد هذا البناء المستقل فنجد اللغة أو كلمات تستخدم أداتياً لمساعدة الوعي الإنساني على القيام بشيء أو فهمه . والأدب هو شكل متخصص من اللغة...» (٧٤)

وتذكرنا هذه النظرية الدلالية بنظريات أي. أ. ريتشاردز وفيليب ويلرايت في اللغة وهي تضيف على نظام فرأى بأسره إتجهاً «شكلياً» دعمه إنكاره لوجود القصد في الأدب وكراهته للتلخيص والتعليمية وميله إلى تأويلية مساحية كلية النزوع وإدانتته لأنواع مختلفة من «النقد الخارجي». ومع ذلك لم ينكر فرأى أن اللغة الأدبية لها صلة بالواقع لكنه صور هذه الصلة على أنها إمكانية ومتنوعة وخاضعة وليست مجرد مباشرة أو سلبية أو غير موجودة أو مسيطرة.

والميل إلى الداخل عند لغة الأدب يفضل مبدأ اللذة على مبدأ الواقع والسرور على التلقين والعاطفة على الحقيقة والدهشة على الفهم. أي أن فرأى يدعو إلى علم شعر تأثيرى وليس تعليمى بدون أن ينكر الأخير. ونلمس هنا كما في أماكن أخرى

استراتيجية فراى الرئيسية. فهو يسمح بكل شىء تقريباً ولا ينكر أى شىء تقريباً ويضم كل شىء بعد ترتيبه هرمياً. وهو فى المسائل التأويلية يفضل نقد الأنواع العليا على النقد البلاغى أو النقد الذى يصدر الأحكام أو أى نوع آخر من النقد. وفى المسائل المتصلة بالشعر يفضل الأسطورة على المحاكاة (الواقعية) والدهشة على التعليم والعمل المستقل على وثيقة التعبير عن النفس. وبالإضافة إلى ذلك يفضل المجتمع على الفرد والنبوة على الحجة العقلية والشعر على العلم ونقد الأسطورة على النقد الجديد أو الماركسية. ولم يكن فراى مضطراً من الناحية الافتراضية إلى التعبير عن أى تفضيلات فإن رؤيته التجميعية تسعى إلى تأكيد الكل وعدم نفي أى شىء. لكن تفضيله للأسطورة فى دورة الأساليب والتفسير المبني على الأنواع العليا فى مراحل النقد كان يعنى بروزه كناقذ من نقاد الأسطورة - وهو موقف أدى للمفارقة إلى تغيير مدى فكره الواسع وإمكاناته «المثالية».

وقد ميز فراى فى أماكن متفرقة بين «القارئ» العادى أو الهاوى أو العام و «الناقد» المحترف العلمى الدارس. وهو يربط الأول بلونجين والثانى بأرسطو. والقارئ اللونجيني يركز على عملية الإستقبال المباشرة والبعد الزمنى للقارئ - على النشوة. أما الناقد الأرسطى فيدرس المنتج الأدبى المكتمل فى اكتماله المكانى الموحد. ويبرز فراى من وقت لآخر كلونخيني متحمس رغم أنه أرسطى مخلص وهو فى حماسة اللونجيني يحتفى بالقوة الغامضة والتدفق الجميل والإدراك المدهش للفن لكن هذه الإستجابات «قبل النقدية» كانت نادرة عنده فهو لم يرد أن يفضل التجربة المباشرة للأدب على فهم الأدب النقدى. وقد كان المسار النقدى لفرانسيس فرجسون على النقيض من ذلك.

ويرى فراى أن المشكلة الأساسية فى النقد الجديد هى أنه يفصل العمل الأدبى عن نظام الأدب ويعزل النص عن «كامل» سياقه، ويكبت الأساس الإجتماعى أو النوعى العلوى للنظام الأدبى. وتنجح الطريقة الشكلية النقدية أفضل مع الشعر الغنائى فى أسلوبه الساخر لكنها لا تنجح كثيراً مع الأنواع الأدبية والأساليب الأخرى. أما «ما يطلق عليه نقد الأسطورة فليس دراسة نوع معين أو جانب من الأدب ولا حتى منهج نقدى مسجل وإنما دراسة مبادئ الأدب البنائية نفسها وبالذات تقاليد وأنواعه وأنماطه العليا أو صوره المتكررة»^(٢٠) ويشير نقد الأسطورة عند فراى بمخططة الواسع ذى الأساليب الأدبية الخمسة والمراحل النقدية الخمسة إلى مدى ضيق مشاريع المدارس الأخرى (ولا سيما النقد الجديد) التى قصرت نفسها على أساليب وأنواع أدبية ومراحل معينة.

ويحدد فراى فى المقالة الثالثة فى التحليل وبالتفصيل ما يعنيه عمل نقد الأنواع العليا أو نقد الأسطورة. فنقد الأسطورة الذى يعنى بنظام التقاليد والأنواع الأدبية

العليا يركز على الجانب الاجتماعي أو الجمعي من الأدب. وأرضية العمل الأدبي هي النظام الأدبي. والنص المفرد يخرج أمام خلفية شبكة من النصوص الأخرى ترجع كلها إلى الأسطورة «وهي أكثر الأساليب الأدبية تجريداً وجمعية» (١٣٤) ومهمة المقالة الثالثة هي طرح تصنيفات ومسميات للصور والحبكات والشخصيات الأدبية - تضبط كلها لتنطبق على ثراء وتنوع الأدب الموجود وتغطيه. وقد اضطر فراى أمام الحجم الهائل للمعلومات التي يجب تنظيمها إلى نوع من القرصنة الإصطلاحية لم يجاريه فيه إلا كينيث برك وهارولد بلوم بعد ذلك.

ويرى فراى أن هناك أربعة فئات أدبية سابقة على الأنواع الأدبية ويسميتها بالميثوى - الرومانس والتراجيدى والتورية الساخرة والكوميديا - ولكل منها ستة مراحل دورية تولد أربعة وعشرون شكلاً. والميثوى الأربعة جوانب أو حلقات فى أسطورة مركزية توحيدها وتتحدث عن البحث أو المسعى. وبمعنى آخر فإن كل الأنواع الأدبية مستمدة من أسطورة المسعى والإشتقاق منطقى ونظرى أكثر منه تاريخى. وفراى هنا يرفع الرومانس والمسعى المرتبط به إلى وضع «النوع العلوى» المتفوق أو المسيطر. وعمل الأدب بأسره يتحدث عن الانتقال من الصراع عبر الاضطراب والكارثة والموت الطقسى إلى المعرفة وعودة الميلاد. وتؤدى هذه الحركة من الميثوى إلى الأسطورة الأحادية نقلة من نقد الأنواع العليا إلى النقد الباطنى.

والمقالة الرابعة فى التحليل مثل المقالة الثالثة تغطى الكثير جداً من المعلومات وتقدم الكثير من التصنيفات إلى حد تمتزج فيه داخلها العظمة مع عدم الوضوح والخلط. وتفحص هذه المقالة الأخيرة التقاليد الأدبية للغة الشعر والوزن والتصوير البصرى - الجوانب البلاغية فى الأدب - فى الأنواع الأدبية الرئيسية: الملحمة والقصة والدراما والقصيدة الغنائية. ويربط فراى فى نقاط معينة من دراسته بين هذه الأنواع الأدبية الأربعة والأساليب التاريخية والمراحل الرمزية والميثوى الأدبية السابقة. وقد احتاج أكثر نقاد فراى شمولاً وهو روبرت دنهام فى نور ثروب فراى والمنهج النقدى (١٩٧٨) إلى أربعة وعشرين رسماً توضيحياً ومائتين وخمسين صفحة لكى يفك تشابكات نظام فراى الكلى ويوضحه. ولن نحاول هنا أن نقدم تلخيصاً جديداً.

ومن القضايا الفرعية المهمة التى تناقشها المقالة الرابعة نظرية «للمبادرة الأدبية» ونظرية «الأسطورة المصدر». ويستهن فراى مثل النقاد الجدد ونقاد شيكاغو وبعض نقاد الأسطورة من أتباع يونج ميل النقاد إلى قصر فهم العمل على «قصد» الشاعر الواعى أو اللاواعى. وبمعنى آخر فقد استبعد فراى علم الشعر التعبيرى والنقد البيوغرافى (وهو أمر غير عادى لناقد مثله مغرم بالأدب الرومانسى). فالذى يبعث النص ليس «القصد» الشخصى وإنما «المبادرة الأدبية» اللاذاتية - وهى قوة جمالية تحكم وتنسق وتستوعب كل شىء فى ذاتها وتصبح الشكل المحتوى للعمل. و«المبادرة»

قد تكون وزناً شعرياً أو مزاجاً أو نوعاً أدبياً أو نمطاً من الصور أو موضوعاً أو مجموعة من هذه العناصر الأدبية أو غيرها. ونظرية «المبادرة» تزيح «القصد» من مجال علم النفس الشخصى إلى مجال النظام الأدبى اللاشخصى وتربطه بالتقليد الأدبى وليس بالشخصية الفردية. ويعنى هذا أن «الباعث الحاكم والتكويني» موضوع ملائم لنقد الأنواع العليا.

والإنجيل عند فراى هو المصدر الأولى للأسطورة غير المزاحة فى التراث الغربى بعد الكلاسيكى ولذا فمكانته فى نظامه مكانة فريدة مميزة. وهو يعتبره العمل الموسوعى الرئيسى فى الأسلوب الأسطورى . ويلاحظ فراى أن الكثير من الصور والرموز وأنواع الشخصيات والحبكات وأنواع المجاز والأنواع الأدبية - الأنواع العليا - عندنا مستمدة من مادة الإنجيل . وهو يلفظ فى حركة كاشفة «النقد الأسمى» للإنجيل الذى يبحث فى أصوله ويركز على تحريفات النص وتنقيحاته وما أدخل فيه وإدماج مختلفاته فى قراءة واحدة. ويدعو بدلاً من ذلك إلى «عملية نقدية تجميعية تبدأ بافتراض أن الإنجيل أسطورة محددة وبناء موحد كنوع علوى يمتد من الخلق إلى نهاية العالم. والمبدأ البحثى الملائم له هو مقولة القديس أغسطين بأن العهد القديم يكشف فى العهد الجديد والعهد الجديد مخفى فى العهد القديم... ونحن لا نستطيع أن نعود بالإنجيل ولو تاريخياً إلى زمن لا نجد فيه مادته مشكلة فى وحدة موضوعية...» (٣١٥) ويتصور فراى أنه بدلاً من النظر إلى الإنجيل باعتباره خليطاً من النصوص ضمت معاً خلال عملية من الجمع استمرت ألف عام فهو أسطورة متماسكة واحدة موحدة تنتظم حول المسمى البطولى للشخصية الرئيسى التى تدعى المسيح. ومواد الإنجيل وجدت فيه لأنها مهمة من الناحية الأسطورية وليس لأنها «حقيقة» تاريخية. ونقد الأنواع العليا عند فراى يرتبط هنا بنمط التأويل النوعى عند أباء الكنيسة وينحى النقد النصى والتاريخى جانباً ليضفى على كل من العهدين القديم والجديد الأصالة النقية والأسبقية والكمال الأدبى والبنائى. ويصل هذا التعامل الخاص مع الإنجيل إلى ذروته فى كتاب فراى **الشفرة العظمى: الإنجيل والأدب** (١٩٨٢).

ويفسح نظام فراى من الناحية النظرية مجالاً للنقد النصى والشكلي والتاريخى والبيوغرافى والإستقبالى. أما من الناحية العملية فإن نقد الأنواع العليا ينحو إلى أن يدرج تحته كل الطرق النقدية الأخرى. ونقد الأنواع العليا هذه شكلى بقدر ما يقاوم أنواع النقد الخارجى بهمة. والمشكلة فى أنواع من النقد مثل الماركسية والفرويدية والظاهراتية أنها تلحق النقد بأطر خارجية بدلاً من العثور على إطار من المفاهيم داخل الأدب. «لا يمكن جلب المبادئ النقدية جاهزة من الدين أو الفلسفة أو السياسة أو العلم أو أي مجموعة منها. إن إخضاع النقد إلى موقف نقدى مستمد من الخارج يعنى تضخيم القيم المطلوبة إلى الأدب من أى مصدر خارجى كان» (٧).

وعلى الرغم من أن النقد علم مستقل وفرع من المعرفة متميز عن العلوم الأخرى وعن تجربة الأدب نفسه فإنه يدخل فى علاقات مع المجالات الأخرى بينما يحتفظ باستقلاله. فمثلاً «بمجرد أن تنتقل من العمل الفنى الواحد إلى معنى الشكل الكلى للفن لا يعود الفن موضوعاً للتأمل الجماعى وإنما أداة أخلاقية تشارك فى الحضارة» (٣٤٩) وتقع الأخلاق على جانب من نقد الأنواع العليا بينما يقع التاريخ على الجانب الآخر. وكلية الأدب ظاهرة تاريخية توضحها نظرية فراى الدائرية عن الخمسة أساليب الأدبية. والنقد الأخلاقى يتصل بالسياق الإجتماعى الداخلى للأدب - وليس بمقاييس الأخلاق ولا معايير القيمة الجمالية. وينفر فراى من «الانغماس الفاسق فى إصدار الأحكام» الذى يميز النقد التقييمى وهو يصر على «ألا عمل للنقد فى رد الفعل تجاه الأشياء ولكنى يجب أن يتقدم حثيثاً تجاه عمومية فى الذوق لا تميز بين الأشياء» (٢٥). وما فعله فراى هو نقل عمل الحضارة إلى داخل الأدب. وتعنى هذه الإستراتيجية المثالية أو الباطنية أن الإهتمامات الخارجى كالتاريخ والإجتماع والدين تصبح جزءاً من العالم الأسطورى الذى يعمل عليه نقد الأنواع العليا.

والتفسير الرمضى من بين أنواع النقد التى تدمج فى نشاط نقد الأنواع العليا . فالمشكلة فى القراءات الرمزية الخالصة غير ذات الارتباط ومهما كانت براعتها وذكاؤها أنها يحتتمل أن تولد «كماً لا نهائياً من التعليقات» مما يحبط النقاد ويخلق الإحساس «بالعبثية». «والعلاج الوحيد لهذا الموقف هو تكميل النقد الرمضى بنقد الأنواع العليا. ويشرق الأمل بمجرد وجود الشعور مهما كان خافتاً بأن النقد لة نهاية فى بناء الأدب كشكل كلى وبداية فى النص موضع الدراسة» (٣٤٢). والعلاقة المتصورة هنا بين نقد الأنواع العليا والنقد الرمضى هى علاقة الإدماج وليست علاقة الإكمال. فالقبول بفرضية الأدب كشكل كلى أو نظام كامل يعنى إعطاء إمكانية تأويلية محدودة للنص الواحد. ومن المفارقة أن الإستثناء الوحيد الممكن هنا هو أسطورة المصدر الأولية أو إنجيل الثقافة المعنية - أى نفس النص الذى أفرز التفسير الرمضى أولاً. ومن الواضح أن فراى ينظر إلى انتقال القراءة الرمزية من أساطير المصدر المقدسة إلى الأنواع الأدبية العلمانية على أنه أمر مزعج وسىء.

وقد سعى فراى فى أعماله اللاحقة إلى تنقيح بعض المواقف المتشددة المطروحة فى التحليل. ففي **المسار النقدي** (١٩٧١) مثلاً يتراجع عن الإدماج الباطنى للثقافة التى اتسم به تصوره لبناء الأدب الداخلى. «سيكون للنقد دائماً جانبان يتجه أحدهما صوب بناء الأدب ويتجه الآخر صوب الظواهر الثقافية الأخرى التى تشكل البيئة الإجتماعية للأدب. وهما معاً يوازن الواحد منهما الآخر...» (٢١) ولا تتخلى هذه النظرة للنشاط النقدي عن استقلال الأدب ولا تهدد استقلال النقد عن علوم الفكر الخارجية غير الأدبية. لكنها تسمح بالتعامل بين مجالات متنوعة منفصلة للوجود الإنسانى. وهنا يلتف مشروع فراى عائداً إلى النقد الثقافى الذى دعا إليه من قبل أمثال شيس وفيدلر وبرك.

وإذ كان نقاد الأسطورة الآخرين خشوا التدنيس الذي يأتي به التخمين النقدي فإن ذلك لا يبدو أنه أزعج فراى. وهو باتخاذ دور المنظر العلمى وفق تراث أرسطو يبعد القارئ الخاص - المتحمس للأدب عند لونغين - إلى مجال «المقابل نقدي». ومع ذلك ففي بضعة مقالات لاحقة «أعاد الإعتبار» للقارئ الخاص بدون أن يتخلى عن مشروعه العلمى الأوسع. ويقول فى «النقد الظاهر والخفى» (١٩٦٤) أن «النقد العلمى» يحفه على جانب «النقد المنتصر» ومن الناحية الأخرى «النقد الثائر». والنقد المنتصر فى أفضل حالاته يسعى إلى امتلاك الأدب داخلياً وخفياً وذاتياً كقوة وأثر خيالى مكثف. أما النقد الثائر فى أحسن حالاته فيهدف إلى الحكم الظاهر على الأعمال الأدبية باعتبارها جيدة أو رديئة بالنسبة للمصلحة العامة ويقول بذلك دفاعاً عن حرية الفكر والتعبير. لكن النقد الثائر فى أسوأ حالاته يصبح مدمراً: يستغل المعايير الجمالية والأخلاقية لكى يبعد ويدين ويحجر على الأعمال الأدبية. والجانب المدمر فى النقد كما يراه فراى هو تحويل الأدب دوماً إلى موضوع وفرض الرقابة عليه وتقييد قوته فى التأثير علينا. ويرى فراى أن النهاية المنتصرة للنقد «ليست غاية جمالية بل أخلاقية ومشاركة، فالأعمال الأدبية عند النقد فى نهاية المطاف ليست أشياء يجرى عليها النظر بل قوى تستوعب» (٢٢). والنقد المنتصر شخصى وإيجابى أما النقد العلمى فلا شخصى ويقدم المعلومات. والنقد الثائر عمومى وسلبى فى العادة وهو فى أسوأ مظاهره يدنس الأدب. ويبدو هذا النقد فى طرحه للهموم الأخلاقية والجمالية والاجتماعية والدينية مصاباً «بالإنغماس الفاسق فى إصدار الأحكام» الذى هاجمه فراى بشدة فى الصفحات الأولى من **تحليل النقد**. وقد تمكن فراى وإن كان متأخراً من حماية قوة ودهشة الأدب من العبث العلنى على يد كل أنواع النقد العلمية أو الثائرة باحتفاظه بالنقد المنتصر كقوة خاصة وسابقة على التفكير النقدي.

نقد الأسطورة وتأسيس الدراسات الأدبية

حدث تقبل سريع لنقد الأسطورة فى مؤسسات الدراسات الأدبية الأكاديمية الأمريكية خلال الستينيات. وأخذت دور النشر الجامعية الكبرى تنشر أعمالاً فى هذا المجال بشكل متزايد كما فعلت من قبل مع كتب الرواد الأوائل لهذه الحركة. ونجد فى **موسوعة برنستون عن الشعر والشعراء** وهى العمل الدراسى العمدة المنشور فى ١٩٦٠ مادة عن نقد الأسطورة أطول من المواد المخصصة للنقد الجديد ونقاد شيكاغو. ويحتوي كتاب **النقد الحديث: النظرية والتطبيق** (١٩٦٣) وهو مجموعة وضعها والترستن وريتشارد فوستر على مقالات منتخبة تمثل فكر ثمانية من نقاد الأسطورة بمن فيهم باربر وبودكين وشيس وفرجسون وفيدلر وفراى ولويس. أما المرجع واسع الانتشار الذى ينشره إتحاد اللغة الحديثة حول الدراسات المعاصرة، **علاقات الدرس الأدبى** (١٩٦٧)، فقد حوى دليلاً لنقد الأسطورة وثبتاً طويلاً ومفصلاً للمراجع ألف

كلاهما فرأى. وطبع كتاب فيكرى الأسطورة والألب (١٩٦٦) أربعة مرات فى السنوات الأخيرة من العقد. ومن هنا استطاع ديفيد لودج فى كتابه **النقد الألبى فى القرن العشرين: نصوص للقراءة** (١٩٧٦) أن يضم بدون أى تكلف عينات من نقد الأسطورة ويضعها وسط إطار شامل من ستة أنواع من النقد الحديث: الشكلية والتاريخية والإجتماعية ونقد الأنواع العليا ونقد التحليل النفسى ونقد الأحكام. وبعد ذلك بعامين قسم ويليام هاندى وماكس ويستبروك مجموعتهما المدرسية **نقد القرن العشرين: المقالات الكبرى** (١٩٧٤) إلى خمسة أنواع من النقد: الشكلى ونقد الأنواع الأدبية ونقد الأنواع العليا والتاريخى والنقد المتعدد العلوم. وعلى النقيض من ماركسيى الثلاثينيات ونقاد شيكاغو أو مثقفى نيويورك تمتع نقاد الأسطورة على الفور ومازالوا يتمتعون بمكانة بارزة يعترف بها الكثيرون فى المؤسسة الأكاديمية النقدية.

ومن الأسباب الواضحة للتقبل السريع الذى حظى به نقد الأسطورة مرونته: فهو يعمل كأداة نقدية على أى نوع أدبى فى أى فترة وأى مكان. كذلك لا يمثل تهديداً جذرياً أو خطيراً على النسق المعترف والقائم للأعمال العظيمة. وقد أثر تأثيراً مباشراً فى مجالات الدراسات الأمريكية ودراسات شكسبير على وجه الخصوص بإثرائه فهم الأعمال الرائعة التى كانت من قبل معترف بعظمتها. وفى نفس الوقت دعم المشروعات الجارية فى تلك الفترة ذاتها لإعادة تقييم الأدب الرومانسى وتأسيس الدراسات المقارنة وإضفاء الاعتبار على الأدب الشعبى كموضوع جدير بالبحث فى الجامعة. ولأن نقد الأسطورة يمكن توظيفه كمنهج شكلى مرن فقد كان من الأسهل أقلمته على أنماط البحث القائمة والمسيطر من النقد الثقافى الذى روج له الماركسيون ومثقفو نيويورك. وبالإضافة إلى ذلك أحيط هذا النقد بهالة من النجاح والأمل فى مستقبل واعد لا تدانيه فيها أية مدرسة أخرى فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات بفضل أعمال فيدلر البراقة والبارزة الذكر وإنجاز فرأى غير المسبوق وإسهام جوزف كامبل الذى لا ينسى وغير ذلك من المشاريع المتصلة بالحركة. ومما ضمن لنقد الأسطورة المزيد من التأسيس السريع سهولة تطويعه لخدمة الأغراض التعليمية.

وكان لنقد الأسطورة نصيبه من الإنتقادات المعادية. فمن بين النقاد الجدد مثلاً سجل بروكس وويسمات فى **النقد الألبى: تاريخ وجيز** (١٩٥٧) شكوى خطيرة ضد كمال الماركسى ومثقف نيويورك فيليب راڤ فى مقالته الشهيرة «الأسطورة ومحطة الطاقة» (١٩٥٣) وكان ر. س. كرين من أبرز نقاد شيكاغو الذين أوردوا بعض أوجه الضعف الرئيسية وسجلها بأسلوب ساخر فى **لغات النقد وبناء الشعر** (١٩٥٣). وتكثر الهجمات اللاحقة ضد نقد الأسطورة عن الحصر وإن استحققت الذكر الإنتقادات الحادة التى وجهها إلى فرأى الماركسيان الشابان جون فيكى فى **النسق النقدى** (١٩٧٧) وفرانك لينتريشيا فى **ما بعد النقد الجديد** (١٩٨٠) لأنها تدل على طول تأثير

فراى ونقد الأسطورة واستمراريتها. لقد عاش نقد الأسطورة مثل النقد الجديد وازدهر حتى أواسط الثمانينيات فى الدوائر الأكاديمية الأمريكية.

وربما كانت أشد الشكاوى مرارة ضد نقد الأسطورة تتعلق بسياساته الصريحة والمضمرة. فإذا كان الشكليون قد انزعجوا من إهمال نقد الأسطورة للنسيج الأسلوبى وابتعادهم عن القراءة الدقيقة الفاحصة واستعارتهم لمصطلحات مستغلقة على الفهم من العلوم الإجتماعية فإن الماركسيين غضبوا بشدة من تجنب نقد الأسطورة لحقائق التاريخ الإجتماعى وسعيه وراء لحظات منتشية من السمو ورعايته لبعض الإتجاهات الإجتماعية – السياسية «غير الحقيقية». فقد أعلن كامبل مثلاً فى ختام **البطل نو الألف** وجه «أن تحول النظام الإجتماعى بأسره أمر ضرورى لكى تتضح فى الوعى بشكل ما وخلال كل تفصيل وفعل فى الحياة العلمانية صورة الإله الإنسان العالمى الحال والفاعل فينا كلنا. وهذا عمل لا يستطيع الوعى نفسه القيام به» (٣٨٩). ثم يضيف: «ليس المجتمع هو الذى يهدى وينفذ البطل الخلاق ولكن العكس تماماً. ولهذا يشترك كل منا فى المحنة العظمى – ويحمل صليب المخلص – ليس فى لحظات الإنتصارات العظمى لقبيلته بلمعانها وإنما فى سكون يأسه الشخصى» (٣٩١). والثورة المستقبلية التى يتخيلها كامبل هنا – وهى تحول دينى – تصور كل فرد كبطل محتمل يسعى إلى التحول الذاتى وسط خلفية من المجموع اليأس. ومع ذلك فإن الصدفة أكثر من النشاط الواعى هى التى تأتى بالثورة. وبدا كما لو أن التهوين من شأن «المجتمع» و«الوعى» و«الإحتفاء» بالآلة – الإنسان – المخلص و«البطل» والعزلة المفروضة على «الفرد» المصلوب واغترابه عن «قبيلته» – موجهة كلها لاستفزاز الماركسيين. ومن المثير للإهتمام أن الفلسفة المثالية الكامنة وراء فهم التاريخ المغترب والمعادى للمجموع تعرضت للعداء ليس فقط من الماركسيين بل من نقاد الأسطورة «المتعاطفين» مثل برك وشيس وفيدلر وهوفمان وهايمان.

وما يوضحه ذلك هو أن سياسات نقد الأسطورة يمكن أن تتراوح من الإتجاه المحافظ والليبرالى المسيحي التقليدى عند فرجسون وفراى مثلاً إلى الإشتراكية العلمانية عند برك وفيدلر كما يظهر. لكن هذه السياسات سواء على اليمين أو اليسار أو الوسط تضمنت دائماً لحظات من الرؤية المفارقة. وهنا نجد أسباباً أخرى تفسر سبب الإدماج السريع لنقد الأسطورة فى مؤسسة الدراسات الأدبية الأمريكية. فهو مفتوح لأى اتجاه سياسى وأى دين وأى مدخل نقدى. وكل هذا ممكن بينما ييث فى نفوس ممارسيه إحساساً بالرابطة والتفاؤل ووجود مهمة تتجز والسمو. ويبدو أنه لا العلم المقتلع الجذور ولا التكنولوجيا تمكنا من مجارة نقد الأسطورة فى نطاقه وشموله وقدرته على تبنى المنظورات المتعددة وعلى تفسير كل المصنوعات والخيالات البشرية وبرامجه لتسكين اللوجوس الذى ينزع القدسية عن الأشياء بالميثوس الروحانى.

ومن الملامح بالغة الأهمية التي تميز النظرية الأدبية والنقد الأمريكي في الخمسينيات وبعدها انغلاقه المتزايد داخل عالم الأكاديمية من الكليات والجامعات. وقد لاحظنا فيما سبق تحول النقد الجديد ومتقفي نيويورك إلى الأكاديمية خلال الأربعينيات وما بعدها. وفي تلك الفترة كان ماركسيو فترة الكساد قد خبا ضوءهم في الغالب بينما كان نقاد شيكاغو منذ البداية في الجامعات. ومع بزوغ عصر الفضاء في أوائل الخمسينيات كان النقد الأدبي التجديدي في أمريكا يقتصر في وجوده على العالم الأكاديمي. بل ومما أكد على نهاية حقبة الأدباء «المستقلين» ذوى التأثير كان مجرد وجود آدموند ويلسون و ت. س. إليوت وجرانفيل هيكس في تلك الفترة. وهؤلاء الأدباء المستقلون كانوا يكسبون رزقهم بتأليف الكتب وعرضها وقراءة المخطوطات لدور النشر وإلقاء المحاضرات في بعض الأحيان وكتابة المقدمات للكتب والقيام «بأعمال متفرقة». وكان كبار نقاد الأسطورة في أمريكا بعد الحرب مرتبطين بالكليات والجامعات. ونؤكد مرة أخرى على أن التجديد في النظرية الأدبية والنقد في عصر الفضاء جرى بالارتباط مع العالم الأكاديمي. وفي تلك الفترة كان كل النقاد المستقلون والمجلات المستقلة رحلوا عن عالم الوجود أو استوعبوا في دنيا الجامعة. وكان نقد الأسطورة مثله مثل كل الحركات النقدية اللاحقة شائناً أكاديمياً في جله. ومن بين نقاد الأسطورة آحيا ليزلى فيدلر بقصد وعناد، وهو من الأكاديميين القدامى، المثل الأعلى القديم للناقد المستقل بنبذ الأسلوب الأكاديمي ونظامه والبحث عن منافذ «شعبية» وناشرين تجاريين. وظل حتى الكبر يقوم بدور الإبن المشاغب والأديب. ومع ذلك ففي مشروعه هذا أظهر نفسه كوارث لتقاليد متقفي نيويورك الراسخة أكثر من كونه ناقداً محترفاً للأسطورة.

الفصل السادس

النقد الظاهراتى والوجودى

من عصر الذرة إلى عصر الفضاء

أطلق الاتحاد السوفيتى فى أكتوبر ١٩٥٧ أول قمر صناعى، سبونتيك، وأعقبه بعد أسابيع قليلة بقمر آخر يحمل حيواناً يرتبط بأسلاك لملاحظته من الأرض. واستجابت أمريكا بسرعة عام ١٩٥٨ بإطلاق المستكشف الأول فى يناير وإنشاء الوكالة القومية لريادة الجو والفضاء فى يوليو ثم وضع قانون تعليم الدفاع الوطنى فى سبتمبر لتحسين التدريب على العلوم والرياضيات. وبعث الخوف من «فجوة الصواريخ» بين أمريكا ومنافسها الاتحاد السوفيتى إلى نشر صواريخ جوبيتر وثور الأمريكية فى بريطانيا وإيطاليا وتركيا خلال عام ١٩٥٨. وتسارعت خطى عولة الحرب الباردة، والتي بدأت مباشرة فى سنوات ما بعد الحرب، خلال الخمسينيات وبعدها حيث تزايد تسخير الحكومات للعلوم والتكنولوجيا لأغراض «الدفاع» وفى خطابه الوداعى لعام ١٩٦٠ حذر الرئيس دوايت إيزنهاور، وهو جنرال بالجيش وبطل للحرب، الأمريكيين بقوله: «لا بد أن نحذر فى دوائر الحكومة من حصول المجمع العسكرى - الصناعى على نفوذ لا سند له سواء سعى إلى ذلك أم لم يسع». وكان أيزنهاور يأمل فى الحيلولة دون سيطرة «النخبة العلمية - التكنولوجية» على مجريات السياسة. وهكذا ساد الشعور المتنامى منذ بزوغ فجر عصر الذرة بأن التكنولوجيا والعلم فيهما إمكانية تهديد الحياة بجانب كونهما يثيران الهيبة.

وكانت اكتشافات الحامض النووى والخلوى ومصل شلل الأطفال والمضادات الحيوية من الرموز الإيجابية على انتصار العلم فى فترة ما بعد الحرب. وأظهر نجاح التكنولوجيا نفسه بأشد الصور إثارة فى أجهزة الحاسبات التى مكنت من قيام رحلات الفضاء. كذلك شهدت أنظمة الاتصالات العالمية والإذاعات التلفزيونية القومية لإنجازات العلم والتكنولوجيا وإن على مستوى أقل إثارة للمخاوف من الأسلحة والصواريخ الذرية. أما فى ميدان العلوم النظرية فقد حققت الفيزياء الفلكية بصورة درامية عالم ما بعد - أينشتاين بكشفها عن مفاهيم وظواهر جديدة مذهشة: نظرية الانفجار الكبير والكون المتمدد وانحناء الفضاء والثقوب السوداء والنجوم المتفجرة (السوبر نوفا) والنجوم النابضة والنجوم المشعة والمادة المضادة والجزئ الأصغر (الكوارك). أما على الأرض فقد حصدت البيوت والمكاتب ثمار التكنولوجيا والعلم فى شكل أجهزة ومستحدثات عديدة من التليفزيون إلى أجهزة التكييف ومن غسالات الأطباق إلى

التليفونات التي تعمل بالأزرار ومن النقل الأتوماتيكي للسرعة في السيارات إلى الآلات الكاتبة الكهربائية.

وبحلول أواخر الستينيات كان ثلاثة أرباع السكان في المجتمع الأمريكي يعيشون في الحضر بينما يعيش الربع الباقي في المناطق الريفية في حين كانت النسبة عكسية قبل قرن. وحدثت نسبة سبع وتسعين في المائة من الزيادة السكانية منذ الأربعينيات إلى الستينيات في المناطق الحضرية. وأخفت هذه الأرقام التي كثرت الإشارة إليها ظاهرة أخرى هي تزايد التوسع في الضواحي التي اتسم بها المجتمع الأمريكي على وجه خاص خلال عصرى الذرة والفضاء. وأخذ مكتب الإحصاء منذ عام ١٩٥٠ يدخل أرقام الضواحي مع إحصاءات المناطق الحضرية. والحقيقة أن المجتمع الريفي هو الخاسر في فترة ما بعد الحرب ولكن شاركه في ذلك المجتمع «الحضري» في تعريفه الضيق. فبحلول أواخر الستينيات كان ستة وسبعون مليون أمريكي يعيشون في الضواحي بينما يعيش أربعة وستون مليوناً في المدن. وجلب التوسع في الضواحي معه الطرق السريعة ومجمعات التسوق وجيوب الفقر في المناطق الداخلية بالمدن.

وإذا كان إجمالي الناتج القومي ارتفع من ٥٨ بليون دولار عام ١٩٣٢ إلى ٥٠٤ بليون دولار في ١٩٦٠ فإن الثروة القومية المتنامية لم تتوزع بالتساوي في المجتمع. ففي عام ١٩٦٠ مثلاً حصل خمسة بالمائة من السكان على حوالى ثلاثة عشر بالمائة من الثروة القومية بينما حصل عشرون بالمائة على ستة بالمائة فقط. وكان ما يربو على العشرين مليون شخص يعيشون تحت خط الفقر خلال الستينيات. وتكونت صورة «مجتمع الثراء» بعد الحرب من المستهلكين المرتاحين الأثرياء من سكان الضواحي لكنها لم تشمل حقيقة انتشار الفقر والمدن المخربة والمجتمعات الريفية المضمحلة.

وتزايد فرض الطابع الجماعى على المجتمع في فترة ما بعد الحرب مما عبر عنه انتشار المدن والبلدات النمطية بمنازلها وأشكال حياتها الموحدة. ولم تتجل هذه الظاهرة فقط في لجوء عدد السكان المتنامى إلى العيش في الضواحي وإنما أيضاً في انتشار أنظمة النقل العام والاتصال الجماهيرى والتسويق الجماعى. وعلى الرغم من سهولة الحركة في الحياة الأمريكية والراحة والثراء الذى اتسمت به رأى الكثير من المثقفين في المجتمع الجماهيرى المعاصر والعلوم التكنولوجية في فترة ما بعد الحرب مظاهر الانحلال والخطر والاغتراب والعبثية والقمع والمرض إلى حد بعيد. وترسم العديد من الدراسات الإجتماعية المهمة صورة كئيبة للمجتمع الأمريكى بما فيها أعمال ديفيد ريسمان **الحشد الوحيد** (١٩٥٠) وسى. رايت **ميلز الياقة البيضاء** (١٩٥١) و**نخبة القوة** (١٩٥٦) وهربرت ماركوزه **إيروس والحضارة** (١٩٥٥) وويليام هوايت **إنسان المنظمة** (١٩٥٦) وفانس باكارو **المقتنعون الخفيون** (١٩٥٧) وجون كينيث جالبرايت **مجتمع الوفرة** (١٩٥٨) ونورمان أو. براون **الحياة ضد الموت** (١٩٥٩) وبول

جود مان النمو عبثياً (١٩٦٠)، ومما يظهر فى هذه التحليلات حكاية تاريخية ملحة عن استلاب الفرديين الأشداء لمصالح المنصاعين الناظرين لخارجهم الذين تحركهم البيروقراطية الحكومية والشركات الكبرى وقد نزعت منهم الفاعلية السياسية والنفسية. والإنسان الجماعى ضئيل وضعيف ومعتمد على الغير ومقموع ومحكوم ولا معنى له. أما الذين يخضعون البشر فهم رأسمالية الشركات الكبرى والحكومة والإعلان واسع النطاق والتكنولوجيا الجامحة والتقاليد الإجتماعية الجامدة والعلم المنساق والإدارة الشمولية - وهى كلها تروض أشكال المعارضة وترعى الانصياع المنقاد.

وأدت الطفرة فى الالتحاق بالجامعات فى فترة ما بعد الحرب مباشرة وما أعقبها من التوسع فى هيئات التدريس إلى فرض الطابع الجماعى على التعليم العالى. وأسهم قانون التجنيد والحرب الكورية فى هذه الظاهرة. فمع أواخر الأربعينيات أخذ العسكريون المسرحون يلتحقون بالجامعات. وكان يمكن للطلاب أن يتجنبوا الخدمة العسكرية فى كوريا بالالتحاق بالكليات وهو ما فعلوه. وازداد عدد المسجلين بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٥٧ فى البلاد من ١٦٧٧.٠٠٠ إلى ٣١٣٨.٠٠٠ طالب. وازداد عدد أعضاء هيئات التدريس فى نفس الفترة من حوالى ١٣٦.٠٠٠ إلى ٣٤٤.٠٠٠. وليس من المصادفة أن إجراءات التدريس المبسطة التى أدخلها النقد الجديد كانت ملائمة تماماً لهذه الأوضاع على عكس المناهج التعليمية الأكثر تعقيداً عند النقد الاجتماعى والتاريخى التى كانت تتطلب عادة قدراً كبيراً من الخلفية التعليمية. وكان العسكريون المسرحون بالذات ينحون إلى عدم المبالاة بالقضايا الاجتماعية والسياسية لأنهم يريدون مجرد مواصلة حياتهم التى أصابها الإضطراب بالجندية وليس تغيير المجتمع. ومع ذلك فبحلول أواخر الخمسينيات أخذت الانصياعية والسكونية التى اتسم بها العقد الأول بعد الحرب تتعرض لتحذ من جبهات عديدة.

ولا يستغرب أن الكثير من البرامج ظهرت لتحث على التحرر والتمرد وتتراوح من رعاية المجتمعات الصغيرة المستقلة إلى نشوء الثقافات الفنية المضادة، ومن الهروب من المجتمع إلى تعاطى العقاقير التى تؤثر فى الذهن، ومن إنشاء جماعات المصالح السياسية الخاصة إلى البحث عن الحريات الشهوانية. وازدهرت هذه البرامج على وجه الخصوص فى أواخر الخمسينيات والستينيات وكانت توصف فى الغالب بأنها البدائل «الرعوية» وكلها تصور العدو على أنه المزاج التكنولوجى - البيروقراطى الذى ترسخه أساليب السيطرة العلمية والاجتماعية والتعليمية. وتحول بعض أفضل مفكرى أمريكا الأدباء الشبان إلى الفلسفة الأوروبية ولا سيما الظاهراتية والوجودية - التى تشكلت فى الخارج قبل منتصف القرن - كوسيلة لتطوير أساليب جديدة وفعالة للنقد الأدبى فى الخمسينيات والستينيات.

الفلسفة الأوروبية في أمريكا

التيارات السائدة في الفلسفة في أوروبا القرن العشرين هي التحليلية الوضعية والظاهرانية الوجودية. وكان لنمط التفكير الثانى أثر مهم في النقد الأدبى الأمريكى خلال فترة بعد الحرب بدءاً من منتصف الخمسينيات تقريباً. وقبل التعرض للنقاد الأمريكين الظاهراتيين والوجوديين نستعرض بإيجاز بعض الخلفيات الفلسفية الأساسية ذات الصلة بالظاهرانية والوجودية.

أهم فلاسفة الظاهراتية، وهم كثير، في أوروبا إدموند هوسيرل مؤسس الحركة أوائل القرن. وبينما كانت للمفكرين الظاهراتيين الآخرين إسهامات مهمة إلا أنه لم يكن لهم تأثير عميق في الخمسينيات والستينيات في النقد الأدبى الأمريكى. ويمكن القول إن هذه المجموعة تشمل رومان إنجاردين وموريس ميرلو - بونتى وجاستون باشلار وإميل شتايجر وميكييل دوفرين. ومرت الظاهراتية الهوسيرلية في النقد الأدبى الأمريكى إلى حد كبير عبر وساطة وتحويلات مدرسة جنيف النقدية عند جورج بوليه (الذى نتعرض له في القسم التالى من هذا الفصل).

أراد هوسيرل في كتابيه **المباحث المنطقية** (جزئين، ١٩٠٠ - ١٩٠١، الطبعة الثانية المنقحة، ١٩١٣) و**الأفكار** (١٩١٣) أن يؤسس أركان المعرفة ومعايير الحقيقة العلمية بتجاوز التجريبية والمثالية الفلسفية. وبينما تصورت التجريبية عند لوك الذهن كلوح خال يتلقى المعلومات الحسية ويربط بينها فإن المثالية عنده كانت تصور الوعي على أنه ناشط وليس سلبياً في تكوين المعرفة عبر المقولات الذهنية العالمية. ولكى يتجنب كلا من النزعة النفسية الارتباطية والنزعة «الشيئية» في التجريبية والنزعة الذاتية والفئوية في المثالية دعا هوسيرل إلى العودة للموضوعات كما تخبرها الذوات. وأساس الظاهراتية هو الوصف التأملى للتجربة - لحظة إدراكية تعمل فيها الذات والموضوع في توافق. وبينما تأتى الموضوعات إلى الذات عبر الحدس المباشر فإن الذات تكون الموضوعات في أفعال من إضفاء المعنى عليها. ولأن الذات والموضوع متضمنتان في بعضهما فالوعي عند هوسيرل لا يكون أبداً خاوياً أو فارغاً: فمن المستحيل وجود «أنا أفكر» محضة. والوعي دائماً له مضمون وهو وعى بشىء. ويسمى هوسيرل الارتباط الجوهري بين الذات والموضوع في التجربة والحقيقة الأساسية للذهن «كوعى بشىء» باسم القصدية. وقصدية الوعي الكامنة فيه تعنى أن الظواهر لا توجد بمعزل عن الذوات، فالذوات تكون الظواهر في إضفائها للمعنى، والظواهر بالنسبة للذهن البشرى «قصدية».

ويضع هوسيرل مفهوم التجرد [الإيبوكى] ليمنح من «العودة إلى الأشياء ذاتها» - وهو طريقة «لعزل» أو «تعليق» الافتراضات والاستنتاجات والأحكام والإسقاطات

العاطفية الخارجية التي تشوه التجربة. وبهذا أسقط هوسيرل المقولات الكاننتية التي تجعل «الأشياء فى ذاتها» غير قابلة للمعرفة مثلما زعزع أركان التجريبية من خلال مفهوم القصديّة. وينتهى كل هذا إلى أن يصبح الوعى ممثلاً بالمعنى وليس فارغاً أو خاوياً من ناحية التجربة. وفى سبيل القيام بمشروع ظاهراتى كامل تبدأ الظاهراتية الهوسيرلية متبعة التجرد فى وصف موضوعات الوعى من كل منظوراتها العديدة ثم تحدث من خلال «الاختزال المفارق» ما يكشف عنه فى تيار الوعى. وأخيراً تعمل «الاختزال التصويرى» لتدرك ما يظهر باعتباره الجوهرى فى خبرة كامل مجال الأشياء. وفى نهاية الأمر يهدف المنهج الظاهراتى إلى أن يصل إلى المعرفة بجوهر عالمى غير متغير هو «الشكل» (الأيدوس) وليس إدراك كم عشوائى متغير من الظواهر أو شهادة شخصية محضة أو فذة.

ومن الاسهامات الرئيسية للظاهراتية عند هوسيرل إصراره على التخمين المعرفى المشترك للذات والموضوع وعلى أولوية عالم التجربة. وقد تشككت بالإضافة إلى ذلك فى «الاتجاه الطبيعى» أو وجهة نظر «الحس المشترك» التى تقول إن الأشياء توجد فى العالم الخارجى مستقلة عن المراقبين لها. كما أن الظاهراتية لم تززع التجريبية والمثالية فحسب بل خربت كذلك الثنائىة الديكارتية والمنهج العلمى الحديث. وكانت تسعى لرأب الصدع بين النفس والعالم والتجربة والمعرفة والوعى والخيقة. وأعادت تكريم الكائنات البشرية فى أعقاب داروين وفرويد بمناهجها المفارقة والصورية الذهنية فى التحليل.

وكان مارتين هايدجر وچان بول سارتر من بين المفكرين الوجوديين الأوروبيين العديدين أكثرهما تأثيراً على النقاد الأمريكيين. وبرز نجم الثانى فى سنوات ما بعد الحرب مباشرة ونقل إلى أمريكا أفكاراً نشأت فى الأصل عند هايدجر الذى تأخرت شعبيته عن ذلك الوقت كثيراً. ومن الملامح الخاصة للوجودية التى ظهرت فى شكل قصدى فى كتاب هايدجر **الوجود والزمن** (١٩٢٧) قدرتها على إدماج شتى أنواع المفكرين فى مشروعها ومنهم كتاب سابقون عليها مثل كير كجارد وديستوفسكى ونيتشه وحداثيون كثيرون لاحقون مثل كافكا وإليوت وجيد. وفى محاضرة له عام ١٩٤٥ حول هذا الموضوع، نشرت عام ١٩٤٧ فى ترجمة إنجليزية منتشرة بعنوان **الوجودية**، حدد سارتر حفنة من الخصائص التى تميز تلك الفلسفة. وحسب هذا التصور المبكر فإن الوجوديين يلحون على أن الوجود يسبق الجوهر وأن الذاتية الإنسانية هى نقطة البدء الصحيحة للفلسفة وأن البشر ليس لهم جوهر وأنهم بذلك ملزمون بتعريف الوجود باستمرار وأن القيام بالإختيارات يولد العذاب لا محالة وأن الإله لا يوجد ولذلك فالإنسان مهجور وأن الإنسان «محكوم عليه» بالحرية فى غياب كل الحتميات وأن الأخلاق يجب دائماً أن تخترع فى سياق المواقف العالمية المحددة وأن

الحقيقة تكمن فى الأفعال والالتزامات المتخذة فى حضور الآخرين وأن الإنسان يريد شيئاً واحداً هو الحرية وأن الإنسان يفضل العلو المفاوق فى سعيه الدائم إلى خارج نفسه وتجاوزة إلى الخارج. وكان سارتر قد طور هذه الأفكار والافتراضات المركزية فى عمله الكبير **الوجود والعدم** (١٩٤٣) ثم وضحها للأمريكيين ويليام باريت فى مقدمته الطويلة والذائعة الصيت للوجودية والتي نشرت عام ١٩٤٧ فى مجلة **بارتيزان** ثم أضاف إليها فيما بعد فى كتابه **ما الوجودية؟** (١٩٦٤).

وبينما كان كل من هايدجر وسارتر ظاهراتيين إلا أنهما ركزا جهودهما على قضية الوجود بدلاً من قضية المعرفة. والوجودية فلسفة أو نطولوجية بينما ظاهراتية هو سيرل فلسفة معرفية. والأولى تنحو إلى البحث فى الموضوعات الإنسانية التقليدية بينما تتجه الثانية إلى الاهتمامات العلمية الدائمة. والوجودية تجلب معها مجموعة من الاهتمامات بموضوعات مميزة ومفاهيم رئيسية: العبثية والهوة والعذاب والصدق والنية السيئة والوجود والعناية والالتزام والطارىء والجمهور أو الحشد وموت الإله والمحدودية والوحدة أو الهجر والحرية والتاريخية والضياغ والغثيان والعدم والغيرية والأونطولوجى [الوجود] والمسئولية والموقف أو الوضع والزمنية والعالم. ولا تكاد هذه الموضوعات الوجودية الأولية تظهر فى ظاهراتية هو سيرل إلا قليلاً.

وقد نحت وجودية سارتر المبكرة وربما بسبب تطورها فى سياق المقاومة الفرنسية للاحتلال الألمانى خلال الحرب العالمية الثانية إلى القضايا الفلسفية العملية ومشاكل الحياة اليومية وكانت لها نغمة أخلاقية مميزة وامتدحت الالتزام الأخلاقى وأقر سارتر بأنها نزعة إنسانية. أما الوجودية عند هايدجر فلم تكن ذات نزعة أخلاقية ولا دعوة حركية ولا إنسانية وهو ما أشار إليه هايدجر فى «رسالة عن النزعة الإنسانية» (١٩٤٧) وطُبقت نسختا الوجودية هاتان على الفور تقريباً فى ميادين أخرى غير الفلسفة. وفى مجال التحليل النفسى أخذ لودفيج بنسوانجر مفاهيم هايدجر لينشئ تحليلاً نفسياً وجودياً بالكامل، وكان سارتر نفسه قد وضع تحليلاً نفسياً وجودياً فى **الوجود والعدم**. وقد تحول هايدجر وسارتر منذ البداية تقريباً إلى النقد الأدبى ليقدموا قراءات لكبار الكتاب وأنتج سارتر وهو روائى وكاتب مسرحى أدباً وجودياً بالغ التأثير. وشملت مجالات البحث التى تأثرت بالوجودية الدراسات الدينية وعلم الاجتماع والفنون التشكيلية بجانب علم النفس والنقد الأدبى والفلسفة والأدب.

أما الأثر العام للنقد الفلسفى المعاصر سواء بنوعه الظاهراتى أو الوجودى فكان تأكيد قيمة الذاتية الإنسانية وإنكار الموضوعية العلمية التقليدية والاحتفاء بالفرد فى مواجهة الحشد والإعلاء من شأن التفاعل القريب بين الذات ومقاومة التسوية والتأطير الآلى أو التكنولوجى وتشجيع الالتزام الفردى بدلاً عن الإنعزال وعدم الاهتمام وتعميق وإثراء المنهجية النقدية الأمريكية وطرح البدائل لطرق النقد الأخرى ولا سيما النقد

الجديد ونقد الأسطورة. وفي الحقيقة عمل نشاط النقد الفلسفى على مواجهة الانتصارات غير الحميدة التى حققها إضفاء الطابع الجماهيرى على المجتمع والعلم التكنولوجى والنقد الشكلى وهى كلها ظواهر بدت واحدة فى أعين النقاد الفلسفيين الأمريكيين. وسنفحص فى الأقسام التالية النقد الفلسفى الذى ظهر فى أمريكا من أواسط الخمسينيات تقريباً إلى أوائل السبعينيات بالتركيز على النقاد الظاهراتيين والوجوديين المؤثرين و/أو الممثلين لتيارهم بما فيهم على وجه الخصوص ج. هيليس ميلر وبول برودكوب وجيفرى هارتمان وسوزان سونتاغ وويليام سبانوس وإيهاب حسن وكلهم ينتمون إلى جيل النقاد الذين ولدوا بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٣٤. أما أنواع النقد الفلسفى التى تطورت منذ أواخر الستينيات إلى أواسط الثمانينيات – ولا سيما التأويلية والتفكيكية – فنبحثها فى نهاية هذا الفصل وفى فصول قائمة بذاتها.

النقد الظاهراتى على نهج مدرسة جنيف

اهتم عدد قليل نسبياً من المفكرين الأدبيين الأمريكيين بالنقد الفلسفى أو مارسوه خلال الخمسينيات والستينيات ومارس عدد أقل منهم الظاهراتية التى تستبعد الموضوعات والالتزامات الوجودية وأكثر هؤلاء النقاد الظاهراتيين أهمية وتأثيراً ج. هيليس ميلر وجيفرى هارتمان. وقد اتبع التيار الرئيسى فى النقد الأمريكى ذى الطابع الظاهراتى المحدد قيادة مدرسة جنيف ولاسيما أعمال الناقد البلجيكى جورج بوليه الذى حاضِر فى أمريكا من عام ١٩٥٢ إلى ١٩٥٧ والذى حظيت كتبه بجمهور واسع من القراء فى أمريكا خلال الستينيات. وإذا كنا سنتعرض فى هذا القسم لأعمال ج. هيليس ميلر فسوف نمزج المناقشة بعرض لمدرسة جنيف وجورج بوليه. ونتناول فى القسم التالى دراسة بول برودكوب الظاهراتية للمفيل التى أضافت إلى مدخل جنيف كما نفحص أعمال جيفرى هارتمان – وهى فى نهاية المطاف من أقل المشاريع الظاهراتية الأمريكية مراعاة للمنهج الظاهراتى بدقة وأكثرها تنوعاً له فى الخمسينيات والستينيات.

تعرف الأمريكيون على النقد الظاهراتى بأسلوب جنيف على الأكثر من خلال الأعمال المؤثرة لـ ج. هيليس ميلر بما فيها **شارلز ديكنز: عالم رواياته (١٩٥٩)** و**اختفاء الإله: خمسة كتاب من القرن التاسع عشر (١٩٦٣)** و**شعراء الواقع: ستة كتاب من القرن العشرين (١٩٦٥)** و**شكل القصص الفيكتورى (١٩٦٨)** و**توماس هاردى: المسافة والرغبة (١٩٧٠)**. ويكرس ميلر بحثه فى دراسته لكل من المؤلفين الكثرين الذين يتعرض لهم لرسم صورة مفصلة **لوعى** كل منهم ويجمع تفاصيل الصورة بانتظام من أعمال كل فنان. ووحدة التحليل عند ميلر ليست هى العمل الفنى المفرد كما عند النقد الشكلى وإنما مجموع أعمال المؤلف بما فيها الخطابات والملاحظات

واليوميات وما شابه. وبمعنى آخر يركز ميللر فقط على وعى الكاتب ويتجنب التفضيل (المسبق) للقصيدة أو المسرحية أو القصة أو الرواية على الخطاب أو فقرة اليوميات أو الشذرة الأدبية أو المحاضرة. فأى كتابة سواء أكانت تحفة أدبية أو شذرة ضئيلة يمكن عند ميللر أن تكشف عن عقل كاتبها. وهو فى سعيه لتكوين الوعى الكلى للكاتب يفترض على التبادل وجود علاقة محسوبة له مع الكاتب كرفيق أو شقيق يتوسط له أو محتف به. وتميز منهجية القرب أو التفاعى الشخصى هذه ميللر عن غيره من النقاد (الظاهراتيين) الأمريكيين. ومما له مغزى أن منهج وهدف نقد ميللر على طريقة جنيف تناقض بصورة حادة مع مختلف الوسائل والغايات التى اتسم بها النقد الماركسى والنقد الجديد ونقد شيكاغو ونقد نيويورك ونقد الأسطورة.

ويصف ميللر أسلوبه النقدى بتعمق فى مقالة عنوانها «مدرسة جنيف» (١٩٦٦) ويقسمها إلى قسم تمهيدى وقسمين عن النظرية العامة وستة أقسام عن ستة أعضاء أوروبيين بارزين فى المدرسة ثم قسم ختامى وجيز. وليس مما يدهش أنه كشف الكثير عن أساليبه النقدية فى هذه الأجزاء التى يناقش فيها رفاقه فى المذهب كما فى الأجزاء النظرية. وحسب ملاحظات ميللر الافتتاحية فإن «نقاد جنيف يعتبرون النقد الأدبى نفسه شكلاً من أشكال الأدب. وهو شكل يتخذ موضوعه ليس من خبرة الأشياء الطبيعية أو الناس أو الوقائع فوق الطبيعية التى يكتب عنها الشاعر والروائى وإنما من هذه الأشياء بعد استيعابها فى أعمال كاتب آخر. إن النقد الأدبى أدب من الدرجة الثانية»^(١). وهو إعادة تكوين الموضوعات والرؤى التى أراد الكاتب أن تدخل عالمه فى العمل النقدى - العيش مرة ثانية والمشاركة فى هذا الواقع من الداخل. ولا يزعم هذا النهج الموضوعية العلمية أو الشرح المحايد، فالتخمين المشترك للناقد والمؤلف هو أساس العمل النقدى. وكما يقول ميللر فإن «الناقد الأدبى كالروائى أو الشاعر يسير وراء مغامراته الروحية هو مهما كان ذلك بخفاء أو غير مباشرة. وهو لا يتبعها عن طريق تجربته هو ولكن من خلال توسط تجربة الآخرين. فعمله أبعد ما يكون عن انعدام الغرض أو الحيدة» (٣٠٦، أنظر كذلك تصدير **توماس هاردى**) وعمل الناقد بطبعه شخصى لا محالة وإن لم يكن حميماً بشكل علنى. ويستبدل ميللر بالهدف التقليدى «للمسافة الجمالية» وصفاً مستفزاً عن مدرسة جنيف: «لعله من الأفضل تعريفها ليس فى إطار علاقتها بأنواع النقد الأدبى الأخرى ولكن على أنها شكل خاص من أدب التأمل والحلم والبحث الروحى الذى يرتبط تاريخياً بسويسرا وفى الغالب بجنيف» (٣٠٦). فنقد جنيف هو تأمل وحلم أو رحلة صوفية وناقد جنيف هو متأمل وحالم أو باحث روحى. والمنهج الأساسى لهذا النقد كما يراه ميللر هو فى نهاية الأمر تجربة وتمديد وإكمال الوعى الرؤيوى للكتاب من الداخل : وناقد جنيف مستكشف للمساحات الداخلية للوعى الإنسانى ومنهجه أن يجسد كتابه تجربته الفريدة بالمؤلف.

ومما له دلالة أن ميللر يبدأ إعلانه النقدي بعبارة مطبوعة بحروف مائلة «وعى بالوعى وأدب عن الأدب». ويقصد أن يدل بذلك على جانبين رئيسيين في نقد جنيف. والجزء الأول من العبارة «وعى بالوعى» يُعرف هدف ظاهراتيبي جنيف وإن بشكل ملغز. أما الجزء الثاني فيشير إلى منهج المدرسة. وينظر هؤلاء النقاد بالأساس وبصرامة إلى الأدب كشكل من الوعى. (أنظر تصدير اختفاء الإله). وينكر هذا المفهوم أن الأدب مظهر للواقع الإجتماعى أو أنه بناء موضوعى أو أنه كشف عن اللاوعى الجمعى أو الشخصى أو أنه مجرد توزيع لشفرات العلامات «النقد إذن عند نقاد جنيف هو فى أصله وعى بوعى شخص آخر ونقل العالم الذهنى للمؤلف إلى المساحة الداخلية لذهن الناقد. ولهذا لا يهتم هؤلاء النقاد نسبياً بالشكل الخارجى لأعمال الأدب الفردية» (٣٠٧) وحسب هذا التصور تجاهل نقاد جنيف فى معظم الأحوال الاستقلال المفترض للأعمال الفنية المفردة لأنهم يسعون إلى رؤية المركز الحى لذهن الفنان كما يتكشف فى الأعمال الكاملة. ومما له أهمية حقيقية أن الاقتباسات التى يوردها نقاد جنيف تشير إلى أرقام الصفحات فى الأعمال الكاملة ولا تستخدم إسم العمل المفرد مع رقم الصفحة. فالعمل المفرد يفقد كيانه ويتحول وعى المؤلف إلى كيان مجسد. «وغالباً ما يكون موضوع المقالة الواحدة عندهم الأعمال الكاملة للمؤلف بما فيها ملاحظاته ويوميياته والأعمال غير الكاملة وشذرات المسودات. فقد تتيح هذه الكتابات غير الكاملة وصولاً أفضل لنغمة الذهن أو نوعيته الحميمة مما تتيحها الأعمال الرائعة المكتملة» (٣٠٧). وفى الخلاصة فإن هدف نقد جنيف هو الكشف عبر وعى الناقد عن بناء وعى الكاتب كما يتجسد فى أعماله الكاملة^(٢) - وهذا ما يفسر سبب تسمية هذه الظاهراتية الأدبية باسم «نقد التوحد».

والأعضاء الأوروبيون البارزون فى مدرسة جنيف هم مارسيل ريمون وألبير بيجان وجورج بوليه وچان روسيه وچان بيير ريشار وچان ستاروبنسكى، وكان هؤلاء النقاد يرتبطون بالصدّاقة بجانب الأفكار المشتركة. وتعرف ميللر نفسه على بوليه وستاروبنسكى عندما كان أستاذاً شاباً فى أواسط الخمسينيات فى جامعة جونز هوبكنز. وقد تحدث بالتفصيل فى عدة مقالات بعد ذلك عن نقد أستاذه - بوليه. ويبدل ميللر الجهد الجهد فى هذه المقالة ليوضح أوجه التشابه والاختلاف بين بوليه ونقاد جنيف الآخرين. ويلاحظ فى تناوله لمدخل بوليه العام : «طالما يعبر الكاتب بنجاح عن خاصية محددة لتجربته فى عمله يعتبر بوليه أن مما يجدر إعادة عيش هذه التجربة من الداخل. والهدف فى كل مقالة من مقالاته النقدية هو إعادة الخلق بأدق ما يمكن للنغمة عينها التى تدوم عند الكاتب خلال تنوع أعماله» (٣١٣). ويمضى ميللر بعد هذه الملاحظة ليدلل على أن مفهوم بوليه عن الوعى، لو أردنا الدقة ليس ظاهراتياً وإنما ديكارتى لأنه يؤمن «بالوعى المحض» فى معارضة الاعتقاد الظاهراتى «بالوعى بشىء».

وهذه نقطة مهمة أدت بميللر إلى القول: «يمكن إذن بصفة أكثر تحديداً أن نعرف نقد بوليه بأنه «الوعى بالوعى» وهو ما لا نقوله إما عن نقد ريموند وبيجان ذى التوجه الدينى أو عن نقد باشلار وريشار المنصب على الموضوعات» (٣١٥) وباختصار كان بوليه أكثر نقاد جنيف استغراقاً فى خصائص المدرسة بقدر ما كان نقده بالتحديد وعياً بالوعى «المحض». وهنا مع ذلك يتجاهل نقد جنيف توجه ظاهراتية هوسيرل، فى كليته حيث يسعى هذا النقد إلى تجاوز مضمونات الوعى لكى يصل إلى الذهن المحض - وهى غاية مثالية أدانها فيما بعد بعض مؤرخى النقد.^(٢)

ومما له مغزى أن ميللر أعلن بوضوح عن دينه الشخصى لبوليه فى مقدمة كتابه الأول - دراسة ديكنز - حيث يقدم وصفاً مبدئياً لمنهج جنيف الظاهراتى. وبعد ما يزيد عن العشر سنوات وصف مدخل بوليه كما لخص قيمه وأهدافه هو فى مقالة عنوانها «نقد التوحد عند جورج بوليه». «إن نقد بوليه محاكاة قبل أى شىء آخر ويتحقق نسخ عقل المؤلف فى عقل الناقد عندما يستطيع الناقد أن يتحدث باسم المؤلف على التبادل فى لغة المؤلف ولغة الناقد لأن اللغتين أصبحتا لغة واحدة».^(٤) وفى الواقع فإن توحد ميللر التشكىلى الفذ مع أفكار ومشاعر وكلمات المؤلف الذى يكتب عنه هو الذى ميز عمله عن الشككية ونقد الأسطورة اللذين سادا فى الخمسينيات والستينيات .

وتخلى ميللر عام ١٩٧٠ عن ظاهراتية جنيف معتقاً النقد التفكيكى - وهو حدث جلى أعلن عن موجة جديدة فى النقد الفلسفى. وسنناقش التفكيكية فى الفصل العاشر.

وقد زود أول عرض مستفيض لنقد جنيف - دراسة سارة لاوال **نقاد الوعى** (١٩٦٨) - المثقفين الأمريكيين بمقدمة علمية مفيدة للمدرسة. ويخصص هذا العمل فصلاً لكل من الثمانية نقاد الكبار. ومنهج لاوال يقوم على مناقشة الأعمال الكبرى لكل ناقد فى تتابعها الزمنى وهى تغطى كتب ميللر الثلاثة الأولى بالتفصيل بهذه الطريقة. وتصف لاوال أعمال نقاد جنيف فى الصفحة الأولى: «إنهم ينظرون للأدب كفعل وليس كشىء. ويرفضون أن يميزوا بين الأنواع الأدبية. ولا يعتبرون كل عمل ككل مستقل. والأكثر من هذا أنهم يبحثون عن أنماط كامنة من الموضوعات والبواعث فى الأدب ولا يناقشون أوجه التوازي والغموض فى النص الشكىلى».^(٥) وإذا عبرنا عن هذه الخصائص سلباً نقول إن العمل الأدبى عند ظاهراتيى جنيف ليس شيئاً وأن النوع الأدبى مفهوم خارجى غير منتج وأن العمل المفرد بمعزل عن الأعمال الكاملة لا يقدم رؤية متماسكة بل إن العمل الفردى ليس مغلقاً على نفسه. والأنماط الموضوعية للصور والموضوعات فى الأعمال المفردة لا تكشف بالضرورة أو فى الغالب عن المعانى المهمة فى الأعمال. وبالإضافة إلى ذلك نظر نقاد جنيف إلى النقد الأدبى على أنه نفسه شكل إبداعى من الكتابة يعيد فيه الناقد بتعاطف عيش وخلق الوعى الفريد للمؤلف كما هو متضمن فى أعماله الكاملة وذلك من خلال وعيه هو الذاتى.

ومن الجوانب الجديرة بالملاحظة في نقد جنيف كما مارسه ميللر خلال الخمسينيات والستينيات نجد الدور الفعال الممنوح للقارئ، والأهمية المعطاة للكتابة النقدية، والنقد المضمحل لأساليب النقد الأخرى (ولاسيما الشكلية)، والتركيز على النقد المستغرق، وتصوير اللغة على أنها شفافة، وإهمال المحددات الاجتماعية والتاريخية (تمشياً مع الاختزال المفارق)، ومفهوم «العمل» على أنه الأعمال الكاملة (إنسجاماً مع الاختزال التصويري)، ومعالجة مفهوم «القصد». ولم يظهر نقد جنيف اهتماماً بغرض الكاتب فيما يتعلق «بالقصد» - أو بنفسية المؤلف الذي كتبه. وإنما فسروا «القصد» من زاوية ظاهراتية باعتباره ما ينتج عن اللقاء بين الكاتب والعالم كما يتجسد في النص ويخبره الناقد.^(٦) ولذا لم يهتم نقد جنيف بالنقد النفسي العادي. وأخيراً نلاحظ في أبحاث ميللر الظاهراتية نغمة ولهجة دينية أو متصوفة معينة. وهي ناتجة عن تفضيله للحظات التجلي التي يبحث عنها بانتظام في المؤلفين الذين يدرسهم. وتدل هذه اللحظات المكثفة على تجاهل لقانون التجرد - أي ضرورة عزل الافتراضات والأحكام المسبقة. وحيث أن اهتمامات دينية مماثلة ظهرت في العديد من نقاد جنيف فإنها تمثل خاصية مميزة للمدرسة.

النقد الظاهراتي متعدد

ظلت الطريقة الظاهراتية السائدة في النقد عند معظم نقاد الأدب والمنظرين الأمريكيين ذوى العقلية الفلسفية خلال السنوات الأولى في عصر الفضاء هي مدخل جنيف عند جورج بوليه و ج. هيليس ميللر. ومع ذلك فقد ظهرت نسخ أخرى ثرية وتعددية من الظاهراتية النقدية في أعمال نقاد منهم بول برودكوب وديفيد هالبرتون وجيفري هارتمان وليروي جونز وجوزف ريدل وإدوارد سعيد. ويمكن أن نتعرف على هذا التنوع بتناول كتاب برودكوب عن ملفيل الذي نشره في منتصف الستينيات وكتب ومقالات هارتمان المنشورة بين أواسط الستينيات وأوائل السبعينيات. وقد قاوم برودكوب وهارتمان مثل ميللر الاتجاه المتزايد لإدراج أعمالهما تحت خانة الوجودية. ولا يعنى هذا أن أياً منهما يتجاهل سارتر وهايدجر أو غيرهما من الفلاسفة الأوروبيين وإنما التزم كلاهما بالاهتمامات والرؤى الظاهراتية الأساسية.

ويطرح بول برودكوب بصورة مبينة في أول كتابه **عالم إشماعيل الأبيض: قراءة ظاهراتية لرواية موبى ديك** (١٩٦٥) مشروعه الظاهراتي: فهو يقرأ **موبى ديك** مركزاً فقط على وعى الراوى بوصف الأبعاد الموجودة في عالمه **الفحصى**. ووفق نظرية برودكوب الهوسيرلية عن الوعي فإن «الوعي دائماً هو وعي بشيء»، فالوعي بشيء على الإطلاق هو «قصده» بطريقة معينة يمكن وصفها. وهكذا فالذهن والمادة لا ينفصلان: والذات تغير وتلون وتشكل ما يمثل أمامها بحيث أن «الذات» و «الموضوع» ينشآن معاً.^(٧) ويمكن أن نصف مضامين أو مادة **موبى ديك** بوصف «الوعي

القصدى» أو ذهن الراوى إشما عيل. ويستعمل برودكوب ليرسم بدقة تضاريس العالم الحياتى لإشما عيل المخططات الهيدجرية كما أخرجها عالم النفس الهولندى ج. م. فان دن برج فى كتابه **المدخل الظاهراتى للعلاج النفسى** (١٩٥٥) «ويمكن تقسيم وجود إشما عيل ووعيه كوعى قصدى إلى إدراكه (١) لعالمه مع استبعاد الناس الآخرين، و(٢) جسده ووعيه بأجساد الآخرين» و (٣) الأشخاص الآخرين بما فيهم نفسه كشخصيته، و (٤) الزمن» (١٠) ومن هنا يخصص برودكوب فصلاً مستقلاً لكل جانب من جوانب العالم الحياتى للراوى مستخدماً بصورة عابرة خلال ذلك أفكاراً مستمدة من باشلار وبلانشو وكيركجارد وبوليه وسارتر وغيرهم من المفكرين الأوروبيين وليس مما يدهش أن برودكوب يتعرض لموضوعات وجودية - التبرم والموت واليأس والرعب وعدم الوجود والعدم والآخرين والموقف والخواء - ولكنه يتناولها داخل الإطار العريض لنظرية هو سيرل عن الوعي.

ويختلف مدخل برودكوب الظاهراتى من نواح مهمة عدة عن مدخل نقد جنيف. فهو أولاً لا يظهر كبير اهتمام بالمؤلف ويلتزم بصرامة بتحليل الشخصية. وهو يدرس العمل الواحد فقط ويتجنب الإشارات إلى الأعمال الأخرى فى إنتاج الكاتب الكلى. وهو أخيراً يضع النص فى المقدمة باعتماده المستمر على اقتباسات مطولة منه ويمحو وجود القارىء كلياً تقريباً: ولهذا فهو كان يسعى وراء «الموضوعية» النقدية وليس القرب النقدى. وما يدل عليه كل هذا واضح - فقد طوع برودكوب الظاهراتية إلى الشكلية السائدة فى عصره. فهو ينكب على عمل مفرد مغلق على نفسه، وهو يتجنب كلا من «مقولة القصدية الزائفة» (حضور المؤلف) وإلى حد أقل «مقولة التأثير الزائفة» (دور القارىء فى تشكيل العمل)، وهو يدرس النص بعناية فى حد ذاته بنسخة خاصة من القراءة المدققة. ويلزم برودكوب نفسه منذ البداية بشرح «البناء الرمضى» بهدف التدليل على «التماسك» و «الوحدة» (١٠): وهو يسعى كالناقد الشكلى للبحث عن الوحدة البنائية وإن كان الناقد فى حالته يشتغل عبر اللغة ليصل إلى الوعي الموحد. وأخيراً فهو يعزل الاهتمامات الاجتماعية والتاريخية على منوال الناقد الجديد (وتلك «استراتيجية» شكلية يشترك فيها مع ظاهراتى جنيف).

وإذا كان برودكوب قد كرس نفسه للتلمذة فى بداية مشروعه فإن جيفرى هارتمان يتجنب مثل هذا الالتزام طيلة العقود الثلاثة التى يغطيها عمله النقدى. فقد عمل كظاهراتى ثم كتفكيكى فيما بعد على البقاء مستقلاً. وهو كمن يلعب دور المراوغ ويتحدى الجميع قائلاً «أمسكوا بى إن استطعتم». ومن الواضح أنه لم يهتم بالإنخراط فى أية مدرسة أو تلقن عقائدها.

ويظهر الطابع المراوغ عند هارتمان مثلاً فى الموقف الخاص الذى عبر عنه تجاه منحاه الظاهراتى فى «نظرة ١٩٧١» الملحقة بالطبعة الجديدة من كتابه **شعر ورنزورث**:

١٧٨٧-١٨١٤ (١٩٦٤): «إن ما فعلته في الأساس هو وصف (وعى وردزورث بالوعى). أما كل شيء آخر - علم النفس وعلم المعرفة والأفكار الدينية والسياسة - فيخضع لهذا. فإذا كان هذا هو الأسلوب الظاهراتى فليكن»^٨. وهذا بالفعل هو الأسلوب الظاهراتى. ويعيد هارتمان في الكتاب وبدقة بالغة تكوين تطور وعى وردزورث على مدى فترة الربع قرن. وكما أعلن في تصديره للطبعة الأولى من العمل فإنه هدف إلى تتبع «ظاهراتية عقل وردزورث الناشئة» ووصف «دراما الوعى والنضج» بتعاطف.^(٩) وهو يصف دراسته بأنها «نظرة جديدة وشاملة لوعى وردزورث بالوعى» ويحاجج ظاهراتياً بأن «العلاقة الجوهرية، كعلاقة الذات بالموضوع، التي يطرحها وردزورث ليست شيئاً داخلياً وثابتاً بل جزء من مبدأ بالغ النشاط من العطاء... فالخيال يخرج إلى الطبيعة ويصبح خصباً لينتج خلقاً...» (٢٩) وحسب ما يرى هارتمان فإن التقاء العقل والعالم في شعر وردزورث ينشأ فعلاً ظاهراتياً عمدياً من الحب والعطاء. والذي يظهره هارتمان عند وردزورث هو جدل ظاهراتى: فأقطاب وعى الشاعر القصوى تشمل من ناحية الاتحاد المثالى بين النفس والطبيعة ومن الناحية الأخرى الانسحاب المنعكس على الذات للنفس من العالم.

ونستطيع أن نلمح اهتمام هارتمان بالأمر الظاهراتية في كتابه الأول **الرؤية غير الوسطية** (١٩٥٤). وعلى الرغم من أنه لم يكن في تلك الفترة ناقدًا ظاهراتياً بصورة رسمية كما هو واضح إلا أن اهتماماته انسابت غريزياً لتلتقى مع مشاغل مركزية في الظاهراتية: علاقة النفس بالعالم وطبيعة الوعى والطابع «القصدي» للمعرفة والأولوية المعرفية «للتجربة» في الأدب. وهو يلح في مقدمته «مقال قصير في المنهج» على أن الشعر العظيم يكتبه رجال اختاروا أن يظلوا مرتبطين بالتجربة» و «أن القصيدة يجب أن تؤخذ ككل كما يؤخذ عمل الشاعر ككل»^(١٠) وسعى هارتمان في السياق الظاهراتى الذى يرى الأدب تجسيدا للتجربة الإنسانية إلى احترام التماسك الجمالى للعمل الفردى فى علاقته بالأعمال الكاملة للمؤلف. ومع ذلك فهو فى النهاية يصوغ نظرية نوعية عامة عن الشعر الحديث: «لقد ألزم الشاعر الحديث نفسه بمهمة فهم التجربة فى مباشرتها.» (١٦٤) وفئة «التجربة» فى مفهومها الظاهراتى تشكل الأرضية لعمل هارتمان: فهو يجد أن الشعراء المحدثين محمومون فى ممارستهم للعزل الظاهراتى سعياً وراء التجربة المباشرة أو غير الوسطية.

ويمارس الشعراء المحدثون فى جريهم وراء أكثر أشكال التصوير للنفس والواقع كثافة ونقاءً أشكالاً راديكالية من العزل. فهم فى الغالب يعلقون أو يجمدون التاريخ والإدراك بل واللغة ذاتها فى بحثهم عن المعرفة أو التجربة المباشرة للطبيعة والجسد والوعى. وقد دفعت الرغبة الجامحة فى الإمكانية الخلاقة للمعرفة غير الوسطية - وهى من ميراث الفلسفة الديكارتية - الشعراء المحدثين إلى أشكال راديكالية من الانسحاب

من التوسيطات وإنكارها. إذ يلجأ بعض الشعراء إلى الصمت ويحلم البعض الآخر بصوت منقى للغة ويتخيل البعض الآخر وجود إدراك خالص أو وعى خالص:

يتوحد وردزورث وهو بكنز وريلك وقاليري كشعراء فى سعيهم نحو التصوير الخالص. ولكنهم كشعراء محدثون يرتبطون ببعضهم البعض فى مسعاىهم للوصول إلى التصوير الخالص عبر الحدس الحسى المباشر بالواقع وكل منهم يثق بدرجة أو بأخرى فى الرؤية غير الوسطة... فالعين والحواس لم توجد فقط لكى تزودنا بزخرف الحقيقة بل بحبكها ذاتها. ويصبح الوعى فى صلته بالعالم المحسوس مصدر التعرف بل وغايته فى الأغلب. (١٥٦).

إن ما أثبتته هارتمان هو تكرار حدوث الانقسام ما بعد الديكارتى فى الفهم الفلسفى ما بين مثالية وتجريبية عند كبار الشعراء الأوروبيين من الرومانسيين إلى المحدثين وأن هؤلاء الشعراء قد أنشأوا بصورة متقطعة حلولاً ظاهراتية لهذا الانقسام. فبعض الشعراء اتجهوا للمثالية وتحول البعض للتجريبية - رغب البعض فى مجال من العقل المحض ورغب الآخرون فى عالم من الإدراك المحض. ومع ذلك ففى نهاية الأمر حلت أزماتهم بالتضمن المشترك للنفس والعالم، وهى حقيقة التجربة: «يصبح الوعى فى صلته بالعالم المحسوس مصدر التعرف بل وغايته فى الغالب».

ويظهر هارتمان فى أعماله النقدية من أواسط الخمسينيات وحتى أوائل السبعينيات التزاماً مستمراً بثلاثة أساليب متكاملة من البحث. فهو يمارس الشرح النصى فى سياق التاريخ الأدبى، والأساس المعرفى والموضوعى لهذا النقد الجمالى أو الفيلولوجى ظاهراتى فى جوهره: إذ تتقدم تحليلات هارتمان فى العادة من الشكل إلى الوعى. وبجانب الفيلولوجيا والظاهراتية ينشغل هارتمان بالنقد الدينى أو بالأصح الروحى الباطنى. ويظهر هذا الأسلوب الأخير فى البحث نفسه بعدة طرق - الاهتمام بالكتاب المقدس وبالتصوف وبالأسطورة وبالروحانية وبالأبعاد «الشبحية» أو الغامضة فى الأدب. ففى الرؤية غير الوسطة مثلاً يؤخر هارتمان إلى العبارات الختامية شكوى تنوح موت الإله فى الشعر الحديث: «إن الشعراء الأربعة الذين تعرضنا لهم هنا واخترناهم من بين كبار الشعراء الحديثيين فقدوا الفهم الكامل للدين الموحى به بدرجات متفاوتة وحتى عندما يكونون عميقى الإيمان بالمسيحية. وهم قد قبلوا بالسعى الفردى وراء الحقيقة وعندما فرض عليهم هذا المسعى البحث عن التوسط فإنهم لم يبحثوا عنه فى المسيحية ولا فى التراث بل فى الأشياء ذاتها التى جعلتهم يبحثون: التجربة الشخصية والتجربة الحسية» (١٧٢). ولم يكن من المدهش على ضوء المأزق الروحى عند الشعراء الحديثيين كما صور هارتمان أنه وصف شعراء فترة ما بعد عصر التنوير بأنهم «معذبون للنفس» ويكفى مثال أخير على اهتمامات هارتمان الروحية المبكرة. فهو يورد نماذج موثقة على مر كتاب شعر وردزورث عن الموضوعات

الروحانية العلوية والمتعلقة بنهاية العالم عند شاعره. ويقول عن هذا الشاعر: «بينما يقصر وردزورث نفسه عامة على نمو العقل الفرد... فإن شعره يشير وإن باعتدال إلى إمكانية حدوث تغير بالعناية (بيئى؟) فى الوعي الإنسانى». (٤٠٧) وإمكانية أن تكون الثورة غير المؤكدة التى يتحدث عنها بيئية وليست من العناية الإلهية أمر ثانوى وليس أولى. فالروح تأتى إلى الإنتباه أولاً. وهكذا يظهر هارتمان مثل بوليه وميلر وغيرهم من النقاد الظاهراتيين ميلاً واضحاً للمسائل الدينية.

وعندما تحدث هارتمان عن «الوعي بالوعي» فإنه كان يشير إلى وعى الشعراء بالنشاط الذهني الشخصي واتخاذهم له موضوعاً فى شعرهم. وهذا الاهتمام بالوعي الأدبي الذاتى، وهو تحول مهم للعقل إلى الداخل، يختلف عن تكريس نقاد جنيف أنفسهم للقرب أو التوحد التفسيرى. «فالوعي بالوعي» عند نقاد جنيف يدل على حدس الناقد بالعالم الداخلى للشاعر: فالناقد متضمن فى فعل الأدب. لكن هارتمان لم يمد القصيدة الظاهراتية إلى الفعل النقدي. وهو كدارس للفيلولوجيا ومؤرخ للأدب يحتفظ بمسافة بينه وبين الشعراء الذين يدرسهم. وهذه المسافة المتولدة من اتجاه شكلي وتاريخي معين تميز هارتمان عن نقاد جنيف. ومع ذلك فهو يشترك مع الكثيرين من ظاهراتي جنيف فى الإهتمام بالأمور الروحية وإن كانت الروحانية عنده لا علاقة لها بالتجليات النصية المستغرقة بقدر ما تتصل بالتأملات التاريخية حول حالة الوعي الديني عند كتابه.

ويصور هارتمان منذ أواخر الستينيات فصاعداً الموقف العام للنقد الأمريكى على أنه ميدان للصراع بين الشككية الأنجلو - أمريكية السائدة (تراث التجريبية) والفلسفة الأوروبية البازغة (تراث المثالية). وهو يحتقر الشككية المحضة ويخشى النقد الفلسفى غير المصفى. وما يدعو إليه اندماج للطريقتين. ويعنى هذا فى سياق النقد الأمريكى أن هارتمان يبرز كداعية للنقد الفلسفى. ويتزايد وضوح هذا الإلتزام عنده فى كتاب **ما وراء الشككية: مقولات أدبية: ١٩٥٨ - ١٩٧٠** (١٩٧٠) إلى كتاب **إنقاذ النص: الأدب / مريدا / الفلسفة (١٩٨١)** ويجاهد هارتمان خلال هذه الفترة المتأخرة ضد ترويض الأدب على يد الشككيين الأنجلو - أمريكيين وتغريبه على يد الفلاسفة والنقاد الأوروبيين. ويصور هارتمان الأدب بشكل متزايد على أنه غريب وغامض وسحري وغير مألوف وشبهي. ويرتبط هذا البعد «الروحي الباطني» للنقد عنده باهتمام تاريخي متنام بالتأويلية الدينية والعلمانية كما مارسها الحاخامات القدامى وآباء الكنيسة بالإضافة إلى النقاد التأويليين الألمان المحدثين. ويعنى قسم من مشروع هارتمان المتأخر بتحويل الأسلوب النثري البسيط للنقد الأنجلو - أمريكى إلى نثر أدبي أو إبداعي يرتبط بالأساليب الأوروبية. وهنا يتصل جهده ببرنامج ظاهراتيى جنيف النقدي الذى كان

أسمى من قبل «بالأدب عن الأدب» وكما سنرى فى القسم قبل الأخير من هذا الفصل يقترح إيهاب حسن تحولاً مماثلاً إلى «النقد الخلاق».

ويحاول هارتمان فى **ما وراء الشككية** أن «يقرب النقد الأدبى فى الفلسفة» بدون أن يتخلى عن الشككية. «على الرغم من الولاء لأسلوب النقد الأوروبى أشعر بقوة بما يسميه جيمس (بسحر الشكل الغلاب)». ^{١١} ومع ذلك فالتركيز على الشروحات التى يقدمها النقد الجديد تفقر نشاط النقد الأدبى. وهذا هو الموقف كما كان عام ١٩٧٠: «نحن نشهد اليوم الانتصار فى ميدان التعليم لعلم الشرح المساعد: للتحليل التكرارى المتسلط للأعمال الفنية فى إطار الأفكار والعلاقات الشككية. ولكن الشراح العظام كانوا دائماً فى نقطة ما ينحرفون عن المعنى الحرفى للنص: فهذا النص، مثل العالم، سجن للمفسرين من الحاخامات وآباء الكنيسة والأفلاطونيين الجدد. لكن السجن يفتح بفعل التأويل ليصبح قصراً ويضئ فى نفس الوقت طرفى النقيض فى الإنسان: اعتماديته وقدرته على الرؤية» (ل). ويريد هارتمان مسترشداً بمفسرى الكتب المقدسة القدامى أن يحرك النقد من النص وموضوعاته إلى عالم الحياة والرؤية - من الفيلولوجيا إلى الفلسفة وعلم التأويل، من الشرح الشككى إلى النقد الظاهراتى والباطنى. ويمكننا على ضوء هذا الهدف أن نفهم هجوم هارتمان الكاسح على الشككية كما عبر عنه فى مقالته الشهيرة «ما وراء الشككية» (١٩٦٦):

إن مملكة التفسير كبيرة، وهى فىنا كعاهرة بابل تجلس فى حلتها الأكاديمية السوداء فوق تنين النقد العظيم وتوزع البلسم المتكرر والمخدر من كأسها المنتقع. ولو كان نشاط الشرح الجديد للكتب المقدسة عندنا جريئاً وواعياً كما اعتاد عندما كان على النصوص الإنجيلية أن تتناغم مع التجارب الغريبة والمناقضة، أى مع التاريخ، لما وجه أحد تهمة الطفولية هذه... إن تخليص الكلمة من خرافة الكلمة يعنى إضفاء الطابع الإنسانى عليها وجعلها تشارك مرة أخرى فى معزوفة حية من الأصوات ويعنى رفع التفسير إلى مكانته السابقة بوضع الفن فى مواجهة مع التجربة المحضة له كما لو كان الفن كتاباً مقدساً. (٥٦ - ٥٧).

غاية النقد الصحيحة إذن هى الوصول عبر النص إلى التجربة الإنسانية. والتجربة توصف هنا بأوصاف متنوعة مثل «الغرابية» و «المناقضة» و «التاريخ» و «معزوفة من الأصوات الحية». والنموذج المطروح للنقد كى يقتدى به هو علم التأويل القديم للإنجيل أما الشككية الحديثة فهى هرطقة وصنم وخرافة وهى تدجن النقاد الأمريكيين وتضعفهم.

وفى نفس السنة التى سخر فيها هارتمان من الشككية هاجم نقد الأسطورة فى تحليل تشريحى لنورثروب فراى. وهنا يلح مرة أخرى على أن التجربة هى أساس

الأدب والنقد. وهو يوحد بين التجربة و «التاريخ» كما فعل في هجومه على الشكلية ويوحد بينها وبين «الصوت الإنساني». «هذا هو بحق ما ينجزه عمل القصص (أو النقد) العظيم: إنه يستدعى أصل الحضارة في الفعل الحوارى للتسمية والمعنى والمباركة والتعزية والضحك والتأسف والرجاء. وهذه الأفعال تتحدث إلينا بوضوح أكثر من الأسطورة أو النوع العلوى لأن هذين ليسا أول مولودين للصوت الإنساني» (٣٩) وعلى الناقد ليكسى الكلمات أو الصور أو الأنواع العليا الميتة لحماً أن يستعيد الإحساس الأول بالصوت والحوار وبالمجتمع الإنساني وبالتجربة. ويستخدم هارتمان الشعريات الصوتية كدفاع ضد نزع الشكلية للقيمة من الفن واستملاكه من جانب النقد الأسطورى فيرى أنها تعيد ترسيخ «الحوار» كقناة مؤسسة للأدب. ويقول هارتمان عن النصوص «إنها إذا لم تكشف عن صوت المكوك، بالإضافة إلى الصورة فى السجادة يمكن الاستغناء عنها» (ل) وترسى نظرية الحوار - تفاعل نص الشاعر مع كلمة الناقد - الأرضية الظاهرية للأدب والنقد التى تفسر عالم حياة المؤلف والقارىء وتبين قصدية العمل الأدبى.

ويحتفظ نقد هارتمان المتعدد الجوانب بجوهر ظاهراتى بينما يعتمد على الفيلولوجيا ويعيد إحياء الأفكار التأويلية القديمة. وهو يسعى للحفاظ على الممارسة الشكلية والحساسية التاريخية والمغزى الروحى للنقد. ولسنا بحاجة إلى القول إن هذا الشكل المستقل التعددى للنقد الظاهراتى لم يكن ليجذب أى أتباع: فهو مزيج فريد يهدف كما يبدو إلى مقاومة التقليد والتصنيف. لكن ما ينقصه هو الحميمية التى تميز المدخل النقدي التائرى لنقاد جنيف. ومع ذلك فهو يعوض نقاط الضعف فى منهج جنيف بإضافة اهتمام برنامجى بالشكل الأدبى والتاريخ الأدبى إلى نظريته التعبيرية فى الشعر. وتلمح فيه كما فى ظاهراتية جنيف قليل اهتمام بالأمور المتصلة بالنقد الذى يصدر الأحكام. وأخيراً فإن مشروع هارتمان يبرز بقصد وبدرامية متنامية الصراعات القائمة بين النقد الفلسفى والأساليب الشكلية المحلية فنقد الأسطورة عنده مولود هزيل كدواة حبر انجبه التقعر فى الكتب والتنطع العلمى (٤٠) والنقد الجديد كعاهرة بابل (٥٦) أما الفلسفة الأوروبية فتقدم الوعد ببعث الحيوية من خلال الأغراب: «إن الأدب اليوم مستوعب بسهولة أو مستقطب إلى درجة يتحتم معها غالباً أن تصبح وظيفة النقد هى إضفاء الغرابة عليه». (١٢)

من الظاهراتية الوجودية إلى الوجودية المسيحية

عندما أثارت الوجودية الانتباه فى البداية خلال أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات فى أمريكا بدت كمسألة فرنسية إلى حد كبير. ولم يعجب إلا عدد قليل من أوائل نقاد الأدب الوجوديين بهایدجر أو غيره من الفلاسفة الألمان. بل سيطر سارتر

وكامى تقريباً على مجال الاهتمام المحلى فى تلك الفترة المبكرة. وربما لأن كلا الرجلين من الروائيين والكتاب المسرحيين البارعين بجانب أنهما من النقاد والفلاسفة فقد انتشر تأثيرهما ليشمل الشعراء وكتاب المسرح والقصاصيين الأمريكيين بجانب نقاد الأدب. وهكذا وبحلول الستينيات كان و. س. ميروين وإدوارد ألبى ونورمان مايلر مثلاً يعدون من الوجوديين فى الأوساط الأدبية الأمريكية مثل أى من نقاد الأدب المعاصرين. ويعنى هذا أن الشعبية المتزايدة للوجودية نحت إلى توسيع نطاقها التاريخى والفلسفى والموضوعى مع كل مجموعة أو كتاب أو مقدمة أو مؤتمر علمى جديد. وبعد وقت قصير نسبياً لم تعد الوجودية مجرد مسألة فرنسية ولا مجرد حركة نقدية.

ويضم ويليام سبانوس فى كتاب الوجودية (١٩٦٦) كممثلين عن الوجودية الفلاسفة باسكال وكيركجارد ونييتشه هايدجر وياسبرز وبرداييف وسارتر وتيلتش وكامى والكتاب دستويشفسكى وكافكا وأونامونو وهمنجواى ودورينمات ويونسكو وسارتر وكامى وأودين. ويقول فى تصديره للكتاب «إن الوجودية أكثر من حركة فلسفية. لقد أصبحت المنظور الذى ينظر من خلاله الرجل العصرى الحساس والمهتم إلى عالمه»^(١٢). ويلاحظ فى مقالته التقديمية أن «جذور الوجودية تمتد بعمق فى التاريخ الغربى حتى إلى ما قبل القديس أغسطين عائدة إلى الفلاسفة الذين سبقوا سقراط ومؤلف سفر أيوب» (١) وبمعنى آخر فإن الوجودية خلال المراحل اللاحقة فى تطورها أصبحت منظوراً معمماً يهتم بالإنسان غير المتكيف وتجربته عن العدم والحياة الاجتماعية عديمة المعنى وحقيقة الاغتراب، وبالموت وعبثيته، بالوجود الحقيقى وعبء الحرية، وبالرعب الروحى والتمرد الشخصى. وعلى ضوء هذا النطاق العريض لم يكن مما يدهش أن الوجودية اكتسبت أتباعاً متنوعين فى أمريكا. وقد ظهرت نصوص عديدة توضح وتروج لفرضياتها واهتماماتها وشخصياتها الرئيسية مثلما نجد - ونذكر ستة أمثلة فقط - فى العدد الأول عن «الوجودية» من مجلة دراسات ييل الفرنسية (الربيع، الصيف، ١٩٤٨) وفى ستة مفكرين وجوديين بقلم ج. بلاكهام (١٩٥٢) وأربعة أنبياء لمصيرنا لويليام سباتوس (١٩٥٢) والفن والوجودية لأرتورو رب. فاليكو (١٩٦٢) وعلم الجمال الوجودى ليوجين ف. كايلين (١٩٦٢) والوجودية والأدب الحديث (١٩٦٣) لدافيز دنبار ماكيلروى. ومن بين أكثر نقاد الأدب الوجوديين إثارة للإهتمام نجد سوزان سونتاج وويليام سبانوس وسوف نفحص أعمالهما هنا بينما نخصص القسم المقبل للوجودية الطوباوية عند إيهاب حسن.

تخرجت سوزان سونتاج من برنامج الدراسات الإنسانية المشهور بجامعة شيكاغو وقد درست الفلسفة ومارستها وهي مخرجة أفلام وروائية وناقدة وربما أكثر شباب مثقفى نيويورك إثارة للجدل. واندفعت إلى الساحة الأدبية فى أوائل الستينيات بسلسلة مثيرة من المقالات جمعت فيما بعد فى ضد التفسير (١٩٦٧) وأساليب

الإرادة الراكية (١٩٦٩). وهى ناقدة ثقافية انغمست فى الثقافة والأدب الفرنسى المعاصر وكانت تمارس نمطاً لطيفاً غير متكلف من النقد الوجودى فى أسلوب كاتب المقالات والعروض الأدبية النيويوركى الواعى بالذات وليس فى أسلوب الدارس الجامعى أو الفيلسوف المحترف. وجمعت بين الإحساس الظاهراتى والموضوعات الوجودية - مما يجعلها شخصية انتقالية تفيد دراستنا للنقد الفلسفى فى شكله الوجودى.

تصف سونتاج فى مقالاتها «جماليات الصمت» (١٩٥٧) «مرحلتى» الوعى الأدبى ما بعد الرومانسى. وتذهب إلى أن الفن انتقل فى عصرنا من كونه تعبيراً نبيلاً عن الوعى الإنسانى إلى أن يصبح لقاحاً مأساوياً ومغترباً عن ذاته ضد الوعى. ومع تحركه من الاعتراف إلى الخلاص أصبح الفن نوعاً من «التطهير» لكل من النفس الإنسانية والشكل الإبداعى. وفى النهاية يسعى الفن للصمت لكنه ليس الصمت الذى يعد للنضوج كما يصوره فاليرى ولكن الصمت النهائى للتخلى كما يصوره ريمبو ودوشام وفتجنشتاين فى شكل درامى. وهذا التخلى الذى يصيب بالعجز كما يبدو يخفى «الرغبة فى الوصول إلى وعى غير مقيد وغير انتقائى وشامل بالإله»^(١٤) وعندما لا يتخلى علم جمال الصمت هذا عن الفن تماماً فإنه يشجع إما التجربة الحياتية المباشرة والمحسوسة أو المواجهات مع الحدود المفاهيمية للفن. ولكن ما يريد أن يواجهه أو يلغيه قبل كل شىء هو عبء الوعى التاريخى الذى يولد إحساساً يسلب القوى من التأخر والاعتراب والذى يلوث الإدراك واللغة والوعى فى الحاضر. «خلف جاذبية الصمت تكمن الرغبة فى لوحة بيضاء نظيفة إدراكية وثقافية. والدعوة إلى الصمت فى أكثر أشكالها إلحاحاً وطموحاً تعبر عن مشروع أسطورى من التحرر الكامل. والهدف فيه لا أقل من تحرير الفنان من نفسه وتحرير الفن من العمل الفنى المفرد وتحرير الفن من التاريخ وتحرير الروح من المادة وتحرير العقل من محدودياته الإدراكية والفكرية» (١٩٢).

وتتركز المحنة الوجودية للوعى المعاصر، وهى أساس جماليات الصمت الأدبية، دائماً على عدم صدق اللغة العادية. وقد وضع كتاب عصور ما بعد الرومانسية مشاريع متنوعة للتجديد والتدمير الخلاق. فأوصى بعضهم مثل تريستان تزارا بالتخلى عن الكلمة المكتوبة وإحياء الشعريات الشفهية. بينما رعى آخرون مثل صمويل بيكيت «تأناة وجودية» لا نهائية فى وجه «الخواء» (١٩٩) وحاول آخرون مثل ريك وبونج تطهير اللغة بتضييق مجالها ليصبح فقط مجرد فعل التسمية. وكانت هناك محاولات مشابهة للعودة إلى الأشياء ذاتها، وتطهير الإدراك، وإعادة إقامة الثقافة المجتمعية، والنظر إلى الوعى غير الملوث، والسكوت - وكلها جزء من جماليات الصمت الحديثة تشهد على اغتراب الإنسان الحديث الشديد وخوائه. وإذا كان غيرها من النقاد الفلسفيين الأمريكين

السابقين قد درسوا جوانب من هذا الوضع الثقافي الكئيب، ومنهم جيفري هارتمان وجورج شتاينر، فإن سوزان سونتاج تقدم الصياغة المحددة والنهائية تقريباً لمحنة الوعي الأدبي الحديث وجماليات الصمت المرافقة لها. وهى لا تفضل «التجربة» كما يفعل هارتمان ولا تلقى باللوم لجفاف اللغة والفن على «المجتمع التكنولوجى - الشمولى» و «الإنسانية السياسية» المعاصرة كما يفعل شتاينر^(١٥) وإنما تجعل السبب فى ذلك مجموعة واسعة من القوى - كلها متورطة فى أعباء الوعي التاريخى وتقييده للخلق الحر. وهى فى هذا تتبع أستاذها فريدريش نيتشه.

وأشهر مقالات سونتاج فى الستينيات هى «ضد التفسير» (١٩٦٤) - وهى إعلان مكتوب بأسلوب من العبارات الوجيهة البليغة يطرح مقولة ظاهرانية تقوم على رؤية وجودية للوجود الحديث. «إن كل أوضاع الحياة الحديث - وفرتها المادية وازدحامها المحض - تتضافر لتطمس ملكاتنا الحسية... والمهم الآن هو استعادة حواسنا. وعلينا أن نتعلم رؤية المزيد وسماع المزيد والإحساس بالمزيد» (١٠٤) ونحن بحاجة بدلاً من التفسيرات النفعية التى تلقى بالغموض على الأعمال الفنية وتزيدها عبئاً إلى نقد وصفى شهوانى وشفاف. «إن التفسير هو الإفكار» و «التفسير رجعى إلى حد كبير» و«يمكن فهم القسم الكبير من الفن اليوم أو إضفاء المعنى عليه بالهروب من التفسير» (٩٩، ٩٨، ١٠١) - وتحرك مثل هذه الحكم الوجيهة دعوة سونتاج لإنهاء التفسير المدرسى. ومن المفارقة أن هذه الدعوة جاءت فى وقت كان علم التأويل فيه على أعتاب توسع كبير فى أمريكا كما دل عليه نشر كتاب إى. د. هيرش **الصحة فى التفسير** (١٩٦٧) وريتشارد بامر **علم التأويل** (١٩٦٩). وقد تكون موقف سونتاج الوجودى ضد الحالة العصرية من سخطها على التفسير وتمردها بحثاً عن الإدراك الحقيقى وطلبها للحرية النقدية واشمئزازها من الجمهور فى المجتمع وفى العمل النقدى. وبدا لها التمرد وليس الصمت الخيار الأكثر صدقاً. وكانت بذلك تعمل بقصد ضد التيار.

اعترف جان بول سارتر فى مفتتح مقدمته لكتابه **الوجودية** (١٩٤٥) بصعوبة تعريف الوجودية. «إن ما يعقد الأمور هو وجود نوعين من الوجوديين. أولهم من هم مسيحيون... ثم على الجانب الآخر الوجوديين الملحدون وفيهم أضع هايدجر ثم هناك الوجوديون الفرنسيون وأنا»^(١٦) ونجد منذ الخمسينيات عدداً من الدراسات الوجودية المسيحية عن الأدب كتبها رجال الدين ونقاد الأدب الأمريكيين ومن بينهم ستانلى رومين هوبر وويليام ف. لينش وناثان أ. سكوت الإبن وأموس ويلدر وويليام ف. سبانوس. وقد جمع الناقد الأدبى الأخير كتاباً واسع الانتشار عن الوجودية أشرنا إليه أعلاه خصص فيه مساحة كبيرة «للوجوديين» الدينين من أغسطين إلى تيلتش ويصور سبانوس فى دراسته المطولة **التراث المسيحى فى الدراما الشعرية البريطانية الحديثة** (١٩٦٧)، وعنوانها الفرعى **علم شعر الزمن المقدس، الحياة الحديثة، أو «المحنة**

الحديث»، على أنها «موقف حدودى» يقف «فيه الإنسان عارياً من الأنظمة الفلسفية أو الدينية الواقعية، عارياً ومشرداً ووحيداً، يقف وجهاً لوجه مع العدم» (١٧) وهذه الواجهة الدينية فى جوهرها تمثل الحقيقة الأساسية للحدث وهى تمثل كذلك أساس الوجودية المسيحية.

وقد واجه كتاب الدراما الشعرية البريطانيين كمعظم الكتاب المسيحيين فى حقبتنا، وهم المرتبطون بمهرجانات كاتدرائية كانتربرى منذ أواخر العشرينيات وحتى أواخر الستينيات (بانقطاع خلال سنوات الحرب)، «الموقف الحدودى» العصرى بمحاولة خلق أدب دينى حى. ومن أبرز هؤلاء الكتاب جوردون بوتوملى و ت. س. اليوت وكريستوفر فراى وجون ماسفيلد ودوروثى سايرز وشارلز ويليامز - ويدرسمهم سبانوس جميعاً فى محاولة لوضع «علم جمال مقدس» وجودى يواجه «علم جمال الصمت» العلمانى.

ويعتقد سبانوس مع الكثير من المهتمين بالأدب الحديث أن انفصاماً فى الإحساس طرأ خلال القرن السابع عشر مما أدى إلى وجود «خيال طبيعى» وضعى النزعة و «خيال ملائكى» مثالى التوجه. ومهمة المثقف المسيحى المعاصر هى رأب هذا الصدع على أسس دينية. «إن الضرورى - والصعب جداً - هنا داخل الموقف الحدودى هو أنطولوجية وجودية حقيقية يمكن أن تدمج كامل نطاق التجربة الإنسانية...» (١٢) وقد وجد كتاب المسرح الشعرى المسيحيون الحل فى «الواقعية المقدسة» لمسرحية المعجزات فى العصور الوسطى والتى تقوم على «عقيدة التجسد، الكلمة التى تصير جسداً، والتى توفق بين الزمن والخلود وتخلص الماضى من ركاب التاريخ» (١٣) وقد وضعت حلول تجسدية مشابهة فى «لاهوت الأزمات» الذى دعا إليه الوجوديون المسيحيون الأوروبيون مثل بارت وبردراييف وبونهوفر وبولتمان ومارسيل وتيليتش. وكانت الجماليات التجسدية أو المقدسة التى تحترم ألوهية الكلمة وإنسانية الجسد تسمح بالنسبة للشعراء بأن «يستخدم الأدب أشياء الطبيعة ليعبر عن المعنى المفارق بدون أن يضحى بهويتها وحقيقتها المدنية» (٢٧) وبدلاً من أن يكون عبثاً مخيفاً يخرج التاريخ فى الجماليات المقدسة وهو زمن مبارك «يتجسد فيه الزمن والخلود والكثرة والواحد والحركة والسكون كل فى الآخر على الدوام. فكل لحظة فى التاريخ وكل فعل إنسانى يتشرب بمغزى عالمى ودائم يمكن اكتشافه دون أن يفقد واقعيته الفريدة وتاريخيته» (٢٩).

وعلى العكس من نقد الأسطورة الذى يشرب الحدث بالقيمة النوعية العليا الأزلية لكنه مع ذلك ينتقص من الواقع المعاصر تقدم الجماليات الوجودية المسيحية قيمة أو نطولوجية وليس مجرد قيمة نفسية للوجود الحاضر والماضى. وبينما يكرر نقد الأسطورة موقف الفلسفة المثالية فإن الجماليات المقدسة تستعيد الحل الظاهراتى على

مستوى أونطولوجى. «إن الرؤية المقدسة توفى الحقيقة والقيمة الملموسة التى تقدمها الرؤية التجريبية للعالم، وهى فى هذا تنتقد القيمة من الفن الطبيعى والواقع من الفن المثالى. وبهذا توضع كل الأشياء فى المكان (الطبيعة) وكل الأحداث فى الزمان (التاريخ) طبقاً لخطة عالمية ويعطى لها مغزى مفارق.» (٥٠). ويعنى هذا بالنسبة للدراما أن الأفعال الإنسانية سواء وقعت فى الماضى أم فى الحاضر لها قيمة معاصرة بجانب قيمتها المفارقة [العليا الروحية]. ويصبح الزمن هو الوعاء الحقيقى للحياة الروحية. «أما البطل المسيحى الممزق بين مطالب الزمن والخلود والجسد والروح والشر والخير فيكتشف فى عذابه أن طريق الخلاص يستدعى بالضرورة انغماساً وجودياً فى الزمن ...» (٢٢٥). والعودة للأسطورة – الهرب من الزمن – تنتهك الجماليات المقدسة. ويستطيع البطل المسرحى بفضل الجماليات المسيحية الوجودية أن يحتضن فوضى وألم الزمن. وسواء اختار المسيحى الطريق الإيجابى وتقبل إيجاباً عطايا وأعباء الطبيعة والزمن أو قرر اتباع الطريق السلبي رافضاً بزهد سوء استعمال النفس الخاطئة لعطايا وأعباء الطبيعة والزمن فإنه فى الحالتين يؤكد على كل من الخلاص التجسدى للزمن وعلى ضرورة الانغماس الوجودى فيه.

وترقى الجماليات المقدسة التى وضعتها الوجودية المسيحية إلى مرتبة الحل الأونطولوجى للمآزق المعرفية المؤلمة التى تجسدها جماليات الصمت العلمانية. ويختلف دور الزمن والتاريخ فى علمى الجمال هذين اختلافاً حاسماً. فالزمن عند الملحد مثقل بعبء جزئيات التاريخ الهائلة والضاغطة على النفس، وهو يجلب حقيقة الموت من المستقبل إلى الحاضر لكنه يترك المستقبل مفتوحاً وغير محدد. والزمن عنده ساقط لكنه يعطى الحرية. أما بالنسبة للمسيحى فالزمن تترسب فيه الأعمال الماضية التى يجىء منها حلول الإله بالخلاص. وهو يجعل الحاضر المؤلم ذا مغزى روحى مثل الماضى ويطرح مستقبلاً مادياً مفارقاً. وتتعترف الوجودية الدينية والملحدة كلاهما بمنحة الحاضر أو الموقف الحدودى – «الوجود يسبق الجوهر» حسب تعبير سارتر – الذى يواجه فيه الإنسان وحيداً العدم والموت. ويتمتع فيه الإنسان معاً بالمسئولية والحرية فى تحديد وجوده من خلال أفعال تجرى فى العذاب والحيرة. والنظرة للماضى، للتاريخ، هى التى تميز الوجوديين الملحدين عن الوجوديين الدينيين. فعند الملحدين تتراوح الحلول لعبء الوعى التاريخى من التدمير إلى النسيان العمومى ومن السخرية إلى الصمت. أما عند الدينيين فالتاريخ يقدم مخزناً هائلاً من النظائر ذات المغزى للحاضر. وتولد وجهة النظر المسيحية اتجاهاً محافظاً، أما الفهم الملحد فيولد نزعات راديكالية مختلفة. ويرجع المشروع المسيحى للدراما الشعرية على العكس من المشروعات المتطرفة عند قاليرى وريمبو وبيكيت ودوشام مثلاً إلى العصر الذهبى – إلى عهد المسرح الإليزابيثى ومسرح العصور الوسطى. والماضى هنا منحة وليس عبئاً.

وقد تحول ويليام سبانوس في السبعينيات بعيداً عن الوجودية المسيحية إلى «علم التأويل التدميري» الهايدجري نابذاً الحل الدينى للجماليات المقدسة ومواجهاً لمازق جماليات الصمت. وواصل ككثيرين غيره من الظاهراتيين والوجوديين الجهود للتغلب على الفصل بين المثالية والتجريبية - ودمج النزعة المفارقة والطبيعية - والحفاظ على الإمكانيات الخلاقة والحرية للإنسان المعاصر.

النقد الوجودى اليوتوبى

إيهاب حسن من بين أكثر النقاد الوجوديين الأمريكيين إنتاجاً وإثارة للفكر وقد نشر العديد من المقالات وعدداً من الكتب المستحسنة فى هذا الأسلوب الفلسفى ولا سيما **البراءة الراديكالية: دراسات فى الرواية الأمريكية المعاصرة (١٩٦١)** و**أب الصمت: هنرى مايلر وصمويل بيكيت (١٩٦٧)** و**تمزيق أورفيوس: نحو أب ما بعد حدائى (١٩٧١)** وقد ظلت أعمال حسن اللاحقة وجودية فى روحها لكنه أضاف إلى ذلك الأساس يوتوبيا ثقافية مسيطرة متنامية فى تفكيره فى أسلوب شذى مما يتجاوز المشروع الوجودى حسب تعريفه الدقيق. حدث هذا التغير حوالى عام ١٩٧٠ وظهر بالكامل فى مجموعته الباراق نقد: سبعة تأملات فى الزمن الحالى (١٩٧٥) وولد حسن ونشأ فى مصر وقدم إلى أمريكا عام ١٩٤٦ حيث درس فى الجامعة ثم عمل فى المجال الأكاديمى. وحصل على الجنسية الأمريكية عام ١٩٥٦.

وكتاب **حسن البراءة الراديكالية** يعد إسهاماً فى مجال الدراسات الأمريكية المتنامى فى ذلك الوقت وهو يقدم عرضاً أدبياً وتاريخياً واجتماعياً لما يزيد عن العشرة من كبار الروائيين الذين كتبوا فى فترة ما بعد الحرب (وقد نشرت كمية كبيرة من هذه المادة فى مقالات بالدوريات خلال الخمسينيات) ومن الكتاب الذين يدرسهم بيلو وكابوت وشيفر ودونليفى واليسون ومايلر ومالامود وماكلرز وسالنجر وستايرون. ويبنى حسن فوق أفكار نورثروب فراى ليذهب إلى وجود ثلاثة أشكال من القصص الذى يستعمل أسلوب التورية الساخر فى الأدب الأمريكى: الساخر - التراجيدى الذى يكون البطل فيه هو الضحية أو كبش الفداء، والساخر - الكوميدي والبطل فيه هو المحتال والمتمرد أو الغريب، والساخر الرومانس والبطل فيه الرجل الذى يقلل من شأن نفسه. والوجودية هى أساس الأساليب النقدية التاريخية والاجتماعية والشكلية التى يستعملها إيهاب حسن.

ويلح حسن فى تناوله للنوع الأدبى على أن «الشكل هو الطريقة التى يعرف العقل التجربة بها» وهو يتضمن «لقاءً محسوساً ووجودياً» بين «النفس والعالم» أو بين «البطل والتجربة»^(١٨). ومما يدل على طبيعة التجربة الإنسانية فى ذلك الزمان والمكان أن القصص الأمريكى المعاصر يتسق مع شكل وروح التورية الساخرة. وبمعنى آخر

فإن الأسلوب الفني يتبع الحياة وليس العكس. وتتيح هذه النظرة للنوع الأدبي أن يعيد حسن إرساء «شكلية» فرأى على أساس وجودى. وهو ما يرقى إلى هجوم وجودى على نقد الأسطورة بالإضافة إلى كونه انتقاداً لنظرية الرومانس فى الرواية الأمريكية: «إذا كان البطل المعاصر يبدو أسطورياً فى الطبيعة المضحية لعاطفته ، فإن لأفعاله التحدد الذاتى الملموس للمواجهة الوجودية» (١١٤) ويرى حسن أن «نمط التجربة فى القصص المعاصر وجودى إلى حد كبير» وليس أسطورياً أو نوعياً فى أساسه. ولم تتسق الرواية فى فترة ما بعد الحرب مع الأنواع الأدبية التقليدية للقصص الكوميدى أو التراجيدى، إذ كان لنمطها الوجودى الفريد جذوره فى تراث التورية الساخرة ومادة الحياة. ويذهب حسن إلى أن فائدة هذا التصور للقصص هى السماح للناقد «بأن يشاهد التوترات الخاصة للثقافة الأمريكية والانحياز الشكلى للقصص المعاصر من خلال منظور واحد» (١٢٢).

ويظهر الإحساس الوجودى الكامن وراء نقد حسن الإجتماعى على مر البراعة **الراييكالية** حيث يصور النفس الحديثة فى علاقات متطرفة متنوعة مع المجتمع:

إن اغتراب النفس واستجابتها بالشهادة أو التمرد أو كليهما للتجربة العصرية قد جرت ملاحظته بإيجاز فى التاريخ والهيئة السياسية وروح الإنسان ووجوده (٢٠)

إن الحقيقة المركزية حول القصص فى المجتمع الجماهيرى قد تكون هذه: مع تجمد أنماط السلوك فى قشرة صلبة موحدة يحاول البطل أن يكتشف أنماط حياة بديلة على مستويات تحت السطح المتجمد (١٠٧).

إن الإتجاه السياسى السائد فى العصر يقوى التنظيم الجماعى والتقنى للمجتمع (٢٠). لكن التكنولوجيا لم تحد فقط من الحرية الفردية بل إنها تستولى على الدولة ذاتها (١٥). هذه هى مفارقة الثقافة الجماهيرية : إن الإنصياغ المفروض لا يؤدى فحسب وفى العمق إلى ظهور مستويات من الانشقاق تحت السطح، بل يولد أيضاً جيوباً من الهرطقة فى الاتجاهات الجانبية (١٠٨).

إن النفس المعاصرة ترتد من العالم وضد نفسها: لقد اكتشفت العبث (٥).

إن العالم المعاصر يمثل إهانة مستمرة للإنسان... (٥)

وهذه الصورة للحياة الاجتماعية الحديثة المطروحة فى تلك الفقرات وأخرى مشابهة تمثل بشكل عريض الإدانة الوجودية السائدة للمجتمع الجماهيرى. فالإنسان فى سياق أوجه التمشى التى يفرضها التنظيم الإجتماعى التكنولوجى مغترب وحانق ومضطهد ومتمرد ومدمر للذات ومارق. وهو يبحث قبل كل شئ آخر عن الحرية.

والنقد الذى يمارسه حسن نقد ثقافى يروح ويجىء بمهارة بين القصص المعاصر والحياة الاجتماعية رافضاً بكل تصميم أن يحترم الاستقلال الجمالى الذى يفترضه النقد الشكلى ومتشككاً فى اللاتاريخية أو العالمية التى تطبع نقد الأسطورة. وأونطولوجية الأدب وتاريخيته تسبق أشكاله الجمالية والنوعية العليا. وأنماط التجربة تحدد طبيعة الشكل الفنى. وكان التوجه السياسى عند حسن كما يستشف من وراء السطور معادياً للسلطة والنظام بلا هوادة وفوضويًا فى نهاية الأمر. والأدب عنده له علاقة بالحياة فالكتاب يبينون للناس «كيف يمكن بالفعل أن يعيشوا فى فم الأسد» (٣٣٥) ولهذا «ليس هذا زمن يتجاهل فيه أساتذة الأدب أحكام العاطفة الإنسانية» (٣٢٦) وينظر حسن للتاريخ مثل الكثيرين من الوجوديين على أنه عبء. «لقد أصبح الاشمئزاز حقاً اتجاهاً حديثاً نحو الطبيعة... وهو اعتراف بأن الإنسان لا يجد الخلاص فى التاريخ. إن جنة عدن فى الماضى البعيد ولا يقترب العهد الألفى والإحساس السائد إحساس بالكارثة أو بالزوال» (١٣) ومع ذلك فمهما كان التاريخ كابوساً يبقى المستقبل مفتوحاً. ونحن من الناحية الوجودية أحرار فى الفعل وتشكيل وجودنا. ومن المؤلف عند حسن أن يركز على العنصر اليوتوبى لانفتاح الزمن. وأفعال التمرد والمقاومة تعنى بالنسبة له رفض الإنسان الإيجابى لأن يسقط ضحية للمستقبل. لكن المستقبل يحوى الموت الذى لا مفر من قبوله. وإنكار الموت يعنى رفض الزمن والتاريخ - البراءة الراديكالية.

ويورد حسن فى منتصف **البراءة الراديكالية** خمس خصائص عامة للقصص المعاصر - وكلها وجودية خالصة. أولاً، «تحكم الصدفة والعشوائية الأفعال الإنسانية». ثانياً، «لا توجد معايير مقبولة للمشاعر أو السلوك...» والشجاعة وحدها هى التى تضيف الكرامة فى وجه انعدام المعنى. ثالثاً. يظل «البطل غريباً عن المجتمع، غير متكيف» والزمن عنده «لا يؤدى إلا إلى الهزيمة»، رابعاً. «الدوافع البشرية مزدوجة دائماً والمفارقة والتناقض يسودان». خامساً، «إن إدراك أى موقف يظل محدوداً ونسبياً» (١٦-١٨). وعلى الرغم من هذه الصورة المظلمة يركز حسن فى كل مكان على الإمكانيات الإيجابية للتجاوز التى يحتويها الأدب الوجودى والفلسفة الوجودية. فهما يظهران الشجاعة والالتزام والحرية والمسئولية - توكيدات للعالم والحياة.

ويتزايد إلحاح ووضوح الاتجاه اليوتوبى فى النقد الثقافى عند حسن فى الأعمال التى تلت **البراءة الراديكالية** وإن ظل يفحص أعماق التجربة الوجودية التى لا يمكن الإفصاح عنها. **فى تمزيق أورفيوس** مثلاً يدرس الأعمال اليائسة عند ساد وهمنجواى وكافكا وجينيه وبيكيت. صحيح أن هؤلاء الكتاب «يمثلون فى سلك كهنوتى لليأس سيادة الخواء». (١٩) لكن حسن يوازن هذه الحركة بوضع فصلين فاصلين وخاتمة فى مكان استراتيجى من الكتاب ليبين «إن الطاقة المدمرة للحركة الطليعية تبدو فى النهاية

باعثة على الخلاص» (ى). وتدفع إمكانية تحول الوعي الإنسانى لتحقيق الخلاص بحسن من الأدب الطليعى إلى الحياة المعاصرة. «علينا مع ذلك أن نتحرك للأمام إلى مصير شخصى يختمه الموت ومصير جماعى لا يعرفه أبناء الأرض القديمة أو القمر الجديد. إن الأدب لا يكفى» (ط). ويظهر هذا الدافع لتجاوز الأدب فى الصفحة الأولى ذاتها من تمزيق أورفيوس.

إن ما أظهره أدب الخواء الصامت هو الأسئلة الجوهرية عن الوجود والعدم، وعن الوعي والموت وهى أسئلة حيوية ليس للطليعيين وحدهم ولكن لكل المثقفين فى العالم الحديث. وكان من المهم لحسن ألا ينتقل هذا الأدب بسرعة من كونه موضوعة ليصبح تاريخاً منسياً بدون أن يؤثر فينا بقواه. «إن وجه الصمت الذى يمر عبر الأدب فى مرحلته الحداثية إلى ما بعد الحداثة لن يلمع فقط كحدث شخصى أو يخبو كتجريد نقدى إلا إذا أتحنا له فرصة المقاومة كمثال. وفى اختيارنا لهذه الأمثلة نصدر حكماً ليس أدبياً بالكامل ونجذب تجربة المؤلف إلى أبنيتنا التى ننشأها. وهكذا يشهد النقاد فى النهاية على الطاقات التى يتبادلونها مع الفن». (٢٢-٢٣) ويريد حسن كناق ثقافى وجودى من الأدب الحداثى وما بعد الحداثى أن يتجاوز كلا من برودة التاريخ المجردة وبعده والدفع والحميمية الشخصية لمجرد النقد الموضوعة. ويدعو بدلاً عن ذلك إلى مهمة وسيطة حيوية تحول ذلك الأدب إلى تجربة بين الأشخاص واجتماعية مشحونة بالطاقة - وهو مطلب صعب. ولا بد أن يشحن أدب الخواء الدال على تحول فى الوعي الإنسانى النقد بالطاقة التى تمكنه من إحداث التغيير. وتتوقف الإمكانيات التعليمية للأدب على استجابات الناقد المتعاطفة والنشطة حيث أن دوره هو تقديم الشهادة على التغيير ودعمه. وقد خفف حسن التركيز نسبياً على أبعاد المحاكاة والتعبير والنص والشكل فى الأدب لصالح قواه التأثيرية والتعليمية التى فهمها بمعنى وجودى على أنها تتضمن الوعي بالوجود والعدم وبمعنى يوتوبى على أنها تتضمن أشكالاً جديدة للوجود. وحسن كناق ثقافى وجودى فى مذهب يوتوبى يقدر التاريخ والبيوغرافيا وعلم الاجتماع كأدوات لبسط نطاق مشروع الوجودية لإعادة صياغة وإعادة تصوير الوعي نفسه وليس النقد وحده.

وينهى حسن افتتاحيته الموجزة لكتاب **تمزيق أورفيوس** (والمؤرخة فى خريف ١٩٧٠) بالاعتراف «بأنه من المحتمل جداً أن بعض القلق فى هذا العمل قد ينم عن أسلوب لم أعد أعتبره أسلوبى». (ى) وبالفعل فقد حدث تحول. فلم يعد حسن يعمل داخل الأساليب التقليدية للدرس الأدبى. وسرعان ما أصبحت نصوصه شذرية الطابع، تعتمد على العبارات السلبية والوجيزة، وشخصية الناقد. وهو يحتفظ بالعبارة والفقرة كوحدات للكتابة بشكل ثابت لكن الوحدات الأكبر تختفى وتتقطع نصوصه النقدية بأشكال دافقة وجديدة من التمزيق. وتغزو «جماليات الصمت» مؤلفاته النثرية ويعبر

الخط الفاصل بين الأدب والنقد ويصبح النقد إبداعياً. وقد حقق حسن بطريقته الخاصة نصيحة نقد جنيف بجعل الكتابة النقدية «أدباً عن الأدب» لكن أحداً من نقاد جنيف لم يذهب إلى ما ذهب حسن إليه. وقد حدث تحول مشابه خلال أوائل السبعينيات في أسلوب نقاد فلسفيون آخرون مثل جيفري هارتمان وهارولد بلوم. وكانت سوزان سونتاج في هذا الجانب كما في غيره الرائدة وإن لم تذهب أبداً في تحليلاتها لموضوعات ما بعد الحداثة وهجماتها على الأسلوب الأكاديمي إلى المدى الذي وصل إليه حسن وغيره. كذلك تقبل إيهاب حسن مع مشروع البارانقد إغراء الطوباوية أو النزعة اليوتوبية. «في قلب إهتماماتي رؤية غير ثابتة عن التغيير وتساؤل ملح عن مصير جنسنا. فما هو الدور الذي سيكون للوعي الإنساني المتوسع في العالم؟»^(٢٠) ويصف هذا القول والسؤال منذ «التصدير الشخصي» (المؤرخ في عام ١٩٧٤) لكتاب البارانقد اتجاه عمل حسن خلال السبعينيات. وهو إن كان في جوهره وجودياً فقد أصبح طوباوياً بالكامل وصاحب نزعة أورفية يهتم بأشكال الوعي الغنوصية. ويقول حسن في ١٩٧٠: «دعوا النقد إذن يصبح مخططاً للحياة. دعوه يتصور إنساناً جديداً. ودعوه كذلك يمتدح التغيير وبهذا يرعاه».^(٢١) وبعد اثنتي عشرة سنة وفي طبعة جديدة لكتاب تمزيق أورفيوس طرح حسن سؤالاً نظرياً له وقع كبير: «ألا تجرى بيننا الآن طفرة تاريخية حاسمة – تشمل الفن والعلم، والثقافة الرفيعة والدنيا، والمبادئ الذكرية والأنثوية، والأجزاء والكليات، وتشمل الواحد والكثرة على حسب تعبير فلاسفة عهد ما قبل سقراط؟»^(٢٢) ومن الواضح أنه كان يعتقد بوجود مثل هذه الطفرة فليس هذا الزمن الذي يتجاهل فيه الفكر والأدب الإمكانيات الإيجابية للمستقبل القادم.

الفلسفة الأوروبية في أمريكا – الموجة الأولى والثانية

ظهر النقد الأدبي الظاهراتي والوجودي ونضج في أمريكا بين أواسط الخمسينيات وأوائل السبعينيات. ووجد هذا النقد الفلسفي في أمريكا، صاحب الجذور في الفلسفة الأوروبية عند الأعمال المبكرة لهوسيرل وسارتر من بين مصادر أخرى كثيرة، نفسه في مواجهة عميقة مع الشككية المحلية ونقد الأسطورة وهما الطريقتان النقديتان السائدتان في الخمسينيات والستينيات. (ولم تشكل الأعمال «الهامشية» للماركسيين الأوائل ومثقفى نيويورك أى تهديد واضح لهاتين المدرستين) وبينما لم ينتبه الشكليون ونقاد الأسطورة القدامى كثيراً نسبياً إلى موجة الفلسفة الأوروبية التي أعقبت الحرب – مع استثناءات قليلة شملت موراى كريبج وليزلى فيدلر – فإن النقاد الفلسفيين ظلوا مدركين بعمق لمنافسيهم المحليين الأقدم. وقد ولد كل النقاد الفلسفيين الأمريكيين الذين تعرضنا لهم في هذا الفصل في العقد بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٣٤، وهم من جيل آخر غير النقاد الجدد ونقاد شيكاغو ونقاد الأسطورة بجانب الماركسيين من فترة الكساد وكبار مثقفى نيويورك. وقد دخلوا الجامعات مع فجر عصر الذرة

وبدأوا حياتهم العملية كأساتذة فى عشية عصر الفضاء . وكان الكثير منهم يتصلون بالمتقنين الأوروبيين كما تعاطفوا بشدة مع علم الأدب المقارن إن لم يكونوا قد درسوه. وشهدوا كمتقنين شباب تكون نقد متنام ومؤثر على يد علماء الاجتماع واللاهوت والنفس ضد المجتمع الجماهيرى والعقل التكنولوجى. وكانت انتقادات مماثلة قد تطورت من قبل على يد النقاد الجدد والماركسيين ومنتقضى نيو يورك ونقاد الأسطورة. كذلك كان أساتذتهم الأوروبيون المختارون ينتقدون فرض الطابع الجماهيرى على المجتمع والعقل التكنولوجى «وأدان كل النقاد الفلاسفيون الأمريكيون فى انغماسهم فى الظاهراتية علم المعرفة الوضعى العلمى على وجه الخصوص فى فرضه للتشويء الاشخصى على الظواهر الفيزيائية والثقافية وفى قصمه بين الذات والموضوع وبين الوجود والجوهر وبين القارىء والنص. وانزعج الكثير من هؤلاء النقاد من أسلوب النقد الأمريكى الأكاديمى والبارد فى شبهه بالمحادثة. وكانت التحولات التى يسعون إليها لا تقتصر على تعديل علم المعرفة الاشخصى والأسلوب النقدي الاشخصى كذلك وإنما أيضاً إعادة تقييم نسق الأعمال الأدبية المعتبرة. وعلى العكس من الشكليين ونقاد الأسطورة لم يظهر أى من هؤلاء النقاد كبير اهتمام بالأدب قبل وردزورث أو بليك. وكل منهم قد كرس نفسه على المدى الطويل للدراسات الأمريكية. ومن المثير للاهتمام أن أحداً من النقاد الأمريكيين الظاهراتيين والوجوديين لم يعبر عن أية معتقدات سياسية وعلنية فلم يكونوا من أتباع اليسار أو اليمين، أما من ناحية الدين فقد عبر معظمهم عن الاهتمام بالروحانية وإن من نوع صوفى غير مذهبى.

أما فى مجال علم الشعر فكان معظم النقاد الفلاسفيين الأوائل فى أمريكا متقنين تقريباً على أن للأدب إمكانات تأثيرية وتعليمية قيمة. وبينما أقروا بأهمية التفسيرات النصية اكتفى معظمهم بتشوىء النص كمصنوع مقدس مستقل. وعلى الرغم من أنهم انقسموا بالتساوى حول فائدة وعلاقة علم الشعر التعبيرى إلا أنهم أجمعوا على بعد المحاكاة فى الأدب وإن لم يهتم أى منهم - ما عدا حسن - اهتماماً حقيقياً بالأدب كسجل أو كشف اجتماعى. ولم يبذل إلا القليل من النقاد الفلاسفيين الجهد الكبير على إمكانات علم الشعر النفسى وإن كان هارتمان وبرودكوب وحسن استفادوا إلى حد ما من الأفكار الفرويدية (وليس أفكار يونج) وعلى العموم لم يمتد انشغال النقاد الظاهراتيين والوجوديين بالوعى كثيراً ليشمل اللاوعى. وربما تركوا هذا العالم لنقاد الأسطورة.

وفى مجال المدخل النقدي تجنب هؤلاء المتقنون كلهم نقد الأحكام تاركين هذا العمل للشكليين. وكانوا جميعاً مهتمين باستجابة القارىء للأدب كما يتناسب مع جذورهم فى الظاهراتية التى تلح على التضمن المشترك للذات (القارىء) مع الموضوع (النص) لكنهم اختلفوا فى هذه النقطة حول مدى دعوتهم للحميمية التخمينية بين

القارئ والعمل. وعلى الرغم من أن عدداً من النقاد الفلسفيين أظهر الاهتمام بسير حياة الكتاب إلا أن أياً منهم لم يعط كبير وزن للنقد البيوغرافي الفعلى. واتسم كل هؤلاء النقاد بالفحص الدقيق للنص الشكلى - وهو ما يشهد على التأثير القوى للنقد الجديد والتراث التجريبي الأنجلو - ساكسونى. وكانت سوزان سونتاج هى الاستثناء الوحيد وهى تعمل فى إطار التراث الداوى لصحفيى الأدب فى نيويورك وليس كدارسة جامعية. وقد ميز اهتمام هذه المجموعة بالتفاصيل النصية عملهم عن أساتذتهم الأوروبيين الذين لم يكونوا مدققين فى هذه الناحية. وبينما أظهر كل النقاد الفلسفيين الأمريكيين درجة من الالتزام بالنقد التاريخى اختلفوا غالباً حول ما يستتبعه هذا العمل وحول كيفية فهم التاريخ نفسه. وهم فى هذه الناحية متفرقون إلى درجة ملحوظة فى تناقض مباشر مع الاتساق النسبى للنقد التاريخى عند ماركسيى فترة الكساد. وانشغل بعض النقاد الفلسفيين ولاسيما سونتاج، وحسن بالنقد الثقافى الذى امتد إلى ما وراء النقد الأدبى بالمعنى الدقيق.

وبحلول أوائل السبعينيات كان أصحاب الإنتاج الغزير من هذا الجيل من النقاد قد وصلوا إلى مكانة كبيرة فى العالم الأكاديمى. وبينما كان النقد الفلسفى لا يزال جهداً هامشياً إلى حد ما فإن هؤلاء النقاد كما هو جلى لم يجدوا مشقة فى نشر كتبهم ومقالاتهم فى الدوريات ودور النشر الكبرى. واتسع الترسيخ المؤسسى للدراسات الأدبية للنقاد الظاهراتيين والوجوديين فى وقت مبكر وبسهولة ربما لأن النظرة المبكرة إليهم جميعاً، ما عدا سونتاج، كانت على أنهم « نقاد تطبيقيون » دارسون وليس « منظرون » فلاسفة أو غير أدبيين. ولذا استقبلوا بلا متاعب أو شكوك كبيرة. ولم يكن للنقد الفلسفى على العكس من النقد الجديد أثر كبير فى أساليب التعليم ولم يسع إلى ذلك. بل ترك نقاد استجابة القارئ الذين أتوا بعده ليروجوا برامج إصلاح التدريس وفق خطوط تتمشى مع الأفكار الظاهراتية. وإذا كان للنقاد الفلسفيين أى أثر كبير فى تدريس الأدب فى أمريكا فإنه حدث فى تسهيل انتشار الوجودية التى أخذت تظهر على نطاق واسع فى مضمون المقررات الجامعية خلال الخمسينيات. ولا ريب فإن الفضل فى هذا التغيير يعود إلى الأوضاع الإجتماعية وإلى الجهود المتضافرة لعلماء النفس والاجتماع واللاهوت والفلاسفة وليس إلى جهود عدد قليل نسبياً من نقاد الأدب الملزمين بفكرهم.

وفى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات شقت موجة ثانية من الفلسفة الأوروبية أكثر تعدداً فى وجوها وأكثر تشتتاً من الأولى طريقها إلى مجال الدراسات الأدبية فى أمريكا. واتسم هذا التدفق أولاً بانقسامه إلى أربعة مشروعات مميزة - علم التأويل [التأويلية أو الهيرمنيوطيقا] والبنىوية والتفكيكية والماركسية - وثانياً بعلاقاته المعقدة مع أنماط البحث الظاهراتية والوجودية والتحليلية النفسية.

اتبع النقاد التأويليون الأمريكيون تراث علم التأويل الألماني وكانوا يضمنون من بين آخرين إى. د. هيرش وريتشارد بالمر وويليام سبانوس. وقد استمدوا مشروعاتهم من مارتين هايدجر وهانز جيورج جادامر وإن كان الإشتقاق فى حالة هيرش مضاداً وأدى به إلى إعادة إحياء تراث الفيلولوجيا الألماني (وليس علم التأويل الظاهراتى) كما تجسد فى أعمال ف. د. إى. شلايرماخر وقيلهم ديلثى أما رواد البنيوية الأدبية بما فيهم جوناثان كلر وسيمور شاتمان وكلاوديو جليين وجيرالد برنس ومايكل ريفاتير وروبرت شولز فكانت لهم جذور فكرية فى تراث التحليل اللغوى والأسلوبى فى عدة بلدان وإن كان السائد فيها هو التراث الفرنسى المعاصر. وقد انضموا إلى جيلين متميزين - من ولدوا خلال العشرينيات ومن ولدوا خلال الأربعينيات. وفى أعمال الفيلسوف المعاصر جاك دريدا الذى أخذ تأثيره فى الانتشار استمدت التفكيكية أفكارها من ظاهراتية هوسيرل وهايدجر وبنيوية سوسير وليفى سترافوس والتحليل النفسى عند فرويد ولا كان وإن وجهت انتقاداتها لهذه التيارات. وبجانب ذلك انغمست التفكيكية وإن بشكل غامض فى نصوص نيتشه وكان هارولد بلوم وبول دى مان وجيفرى هارتمان وج. هيليس ملر وچوزف ريدل من بين أوائل المفكرين الأمريكيين الذين طوعوا التفكيكية للنقد الأدبى فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات وكلهم مثل منافسيهم النقاد التأويليين من الجيل الذى ولد بين أواسط العشرينيات وأواسط الثلاثينيات.

ومما له مغزى أن عنصراً «ماركسياً» فى الموجة الثانية من الفلسفة الأوروبية تطور فى السبعينيات والثمانينيات ومن رواده فريدريك چيمسون وفرانك لينتريشيا ومايكل ريان وإدوارد سعيد وجاياترى سبيفاك، وولد معظم هؤلاء النقاد بعد أواسط الثلاثينيات وهم من جيل لاحق عن أوائل التأويليين والتفكيكيين الأمريكيين. وللنقد الثقافى عند هؤلاء المفكرين اليساريين الأصغر جذور فى الظاهراتية الوجودية المتأخرة عند سارتر وفى بنيوية فوكوه وأحياناً فى التحليل النفسى الفرويدى واللاكانى وفى تفكيكية دريدا وفى الفكر الماركسى الجديد فى القرن العشرين كما تجسد فى مشروعات دارسى فرانكفورت وجيورج لوكاتش وآخرين كثيرين. وعلى العكس من التفكيكيين الأمريكيين الأول الذين كانوا نقاداً لهم وزنهم ووضعهم عندما تحولوا إلى فلسفة دريدا فإن هؤلاء النقاد اليساريين الأصغر كانوا فى بدايات حياتهم العملية عندما تبنا الفلسفة الأوروبية فى موجتها الثانية ومعها لواحقها المتنوعة.

وجرت توسعات مهمة فى النقد التأويلى الذى بدأ فى أمريكا من أواخر الستينيات استجابة للانتشار السريع للتفكيكية فى النصف الأول من السبعينيات. وأضيف مصدر أوروبى مهم إلى هذا التراث ألا وهو أعمال بول ريكور الظاهراتى التأويلى المعاصر الذى نشرت ترجمات لحوالى اثنى عشر كتاباً من تأليفه بين عامى ١٩٦٥ و ١٩٧٧.

وسرعان ما أصبح هذا العمل مؤثراً لأنه واجه بعناية وبالتفصيل البنيوية والتحليل النفسى والتفكيكية دون أن يتخلى عن علم التأويل. وعمل ريكور بالتدريس بعضاً من وقته فى أمريكا من أواسط الستينيات وحتى الثمانينيات. كذلك أضيف حليف جديد فى أوائل السبعينيات إلى مشروع التأويلية عندما تحول ويليام سبانوس عن الوجودية المسيحية إلى «التأويلية التدميرية» الهايدجرية التى أخذت تتحرك صوب التفكيكية دون أن تنبذ التراث الظاهراتى كما فعل مثلاً ميللر وريدل. وأخيراً، أضفى إلحاح جديد وأهمية على التأويلية لأنها قدمت البديل المعقد وأيضاً الانتقاد للحركة التفكيكية المتنامية. ومثلما بثت التفكيكية الحيوية فى شكلية موراي كريجى خلال السبعينيات (كما رأينا فى الفصل الثالث) بثت الطاقة كذلك فى المشاريع التأويلية عند نقاد مثل سبانوس وهيرش الذى أثار المزيد من الجدل بهجومه على التفكيكيين واصفاً إياهم بالشكاكين المبتدئين و «ملاحدة المعرفة».

وتزايد انتشار الاهتمام بالاتجاهات الأوروبية التأويلية والبنيوية والتفكيكية والماركسية والتحليلية النفسية (ولاسيما فى نسختها عند لاكان) منذ أواخر الستينيات إلى أواسط الثمانينيات. وتمكنت الموجة الثانية من الحصول على جمهور أوسع بكثير وأتباع أكثر من الموجة الأولى. وكان لهذا التوجه للمصادر الأوروبية الذى وصفه مفكرو الأدب على نطاق واسع كتوجه صوب «النظرية» أثار ومظاهر عديدة: فقد ظهرت دوريات كثيرة فى هذا المجال البحثى الجديد المتعدد العلوم ونشرت المطابع عدداً متزايداً من الكتب ذات «التوجه النظرى» وعقدت العشرات من المؤتمرات والندوات وتدفقت الترجمات من دور النشر وبرز نقاد وترسخت مراجع وتشكلت المعاهد والمدارس وتسلفت أسئلة ومصطلحات جديدة بصورة عامة إلى النقد والبحث الأمريكى. وبدا علم الدراسات الأدبية وقد تحول من داخله. وأعيد فحص سلوكيات وتقاليده المهنة، بل وتراجع أسلوب الخطاب النقدي نفسه فى أعمال هارتمان وحسن وبلوم كما لاحظنا ليفسح المجال لحريات وتجاوزات جديدة. وخبث الوجودية وسط هذه التغيرات كلها متراجعة للخلفية وأصبحت الظاهراتية كبش فداء بينما وسعت التأويلية والبنيوية والتفكيكية والماركسية من نطاقها ونفوذها.

لقد أبرزت الموجة الثانية من الفلسفة الأوروبية أعمال ماركس ونييتشه وسوسير وفرويد وهايدجر وجادامر ودريدا وفوكوه. وكما أشار ريكور فى **التفسير** (١٩٦٥) كان الجامع بين هؤلاء المفكرين التشكك فى ظاهر الأشياء وفى «الحقيقة» الماثلة للأعين. ووضع هؤلاء «المدمرىون الأوروبيون» فى سعيهم لنزع الغموض عن السطوح والأوهام وكشفها «علم تأويل الشك» وروجوا له. وعكست كل الخطوط الفلسفية فى الموجة الثانية فى أمريكا هذا الاتجاه. وبجانب ذلك واصلت ووسعت هذه الخطوط من الشكوك والمخاوف الحادة والنقد الذى ظهر خلال سنوات النقاد الجدد

الأولى ضد العلم التكنولوجى والمجتمع الجماهيرى، ويهو النقد الذى فصل خلال فترة الموجة الأولى من الفلسفة الأوروبية.

واجتمعت التأويلية والبنىوية والتفكيكية والنقد الثقافى اليسارى مع نقد استجابة القارىء والنقد النسوى والنقد الجمالى للسود لتجعل مجال الدراسات الأدبية فى أمريكا خلال عصر الفضاء يبدوكأرض يقام بها احتفال الكرنفال. وبدا هذا الميدان لا تنظيماً هرمياً مفككاً بقدر ما هو سلسلة من الشوارع الجانبية المترابطة ففى أوائل السبعينيات كنا نجد فى مجال النشاط النقاد الجدد ونقاد شيكاغو ومثقفى نيويورك ونقاد الأسطورة والظاهراتيين والوجوديين ونقاد التأويلية ونقاد استجابة القارىء والبنىويين والتفكيكيين والنسويين والجمالين السود واليساريين بجانب دارسى النص واللغويين ومؤرخى الأدب وكتاب السير والصحفيين الأدبيين وجامعى البليوغرافيات والعديد من الشعراء وكتاب المسرح والروائيين الذين يكتبون النقد كعمل جانبي. ولدينا الكثير مما نقول فى الفصول القادمة عن هذا التنوع فى الدراسات الأدبية وانتشار التوجهات النظرية فى النقد الأدبى الأمريكى خلال عصر الفضاء.

الفصل السابع

علم التأويل

حقبة فيتنام

فى الجزء الأول من عام ١٩٦٥ كان يربط فى جنوب فيتنام ١٢٥ ألف جندى أمريكى مقاتل وكان القصف الجوى المكثف لشمال فيتنام يبدأ وفى وقت لاحق فى العام نفسه جرت مسيرة واسعة النطاق معادية للحرب تجاه واشنطن شارك فيها حوالى ١٢٥ ألف طالب وقدّر لهذا الحشد الكبير فى القوات فى فيتنام والاحتجاجات الواسعة ضده أن يستمر لعقد من السنين تقريباً - إلى أن رحل آخر الجنود الامركيين عن الارض الفيتنامية فى عام ١٩٧٣ وسقطت سايجون عام ١٩٧٥. كيف تورطت امريكا فى فيتنام وهى اول حرب تعترف بخسارتها فيها؟ وما الذى حدث خلال حقبة فيتنام؟

أرسل الامريكيون القوات والاسلحة الى فيتنام فى أوائل الخمسينات لمساعدة الفرنسيين فى سعيهم لاستعادة إمبراطوريتهم السابقة فى الهند الصينية. وبحلول عام ١٩٥٤ كانت امريكا تمول قرابة الثمانين بالمائة من تكاليف الحرب الفرنسية مما يصل الى مئات الملايين من الدولارت سنوياً. وفى نفس الوقت أرسلت الصين وروسيا الدعم إلى فيتنام التى أن أصبحت فى الواقع محل نزاع فى الحرب «الباردة» الدولية التى شنتها أمريكا ضد الشيوعية وإنتشارها المحتمل. ومن بين الاماكن غير المستقرة الأخرى فى تلك الفترة نجد كوريا وبلدان متنوعة فى وسط أوروبا وعقب الهزيمة الكارثة للفرنسيين فى ديين بين فو فى عام ١٩٥٤ قسمت فيتنام إلى شمال وجنوب عند خط العرض سبعة عشر. وكان من المفترض حسب اتفاقيات جنيف عام ١٩٥٤ أن تجرى الإنتخابات فى فيتنام لكن «زعيم الجنوب» نجودين ديم رفض السماح بها عام ١٩٥٦ ورضخ الرئيس دوايت ايزنهاور لهذا الانتهاك. وسرعان ما ظهرت بعدها حركة الفيتكونج فى الجنوب كمعارضة نشطة مسلحة ضد ديم الذى استمر مع ذلك يحصل على الدعم من الولايات المتحدة.

وعندما تولى الرئيس جون كيندى الحكم عام ١٩٦١ كان لأمريكا حضور مكثف فى فيتنام يمتد لعشر سنوات. وقد وسع من هذا الجانب للحرب ضد الشيوعية بعدة طرق: أصدر الأمر لوزارة الدفاع بوضع الخطط لإنقاذ فيتنام (وأقرها فى مايو ١٩٦١)، وأرسل سبعة آلاف جندى لتأمين القواعد فى نوفمبر ١٩٦١، ورخص سراً لإنقلاب ضد ديم فى نوفمبر ١٩٦٣. وفى تلك الفترة شملت نقاط الاشتعال الأخرى فى النضال الدولى ضد الشيوعية أزمة حائط برلين عام ١٩٦١ وأزمة الصواريخ الكوبية عام ١٩٦٢ (والتي سبقها غزو خليج الخنازير فى ١٩٦١) «وسباق الفضاء» مع الاتحاد

السوفيتي (كان يورى جاجارين أول رجل ينطلق إلى الفضاء في ١٩٦١ واتبعه جون جلين في ١٩٦٢). ووراء القرارات السياسية في الفترة المبكرة من حرب فيتنام كان يكمن إلتزام التيار الليبرالي في عهد ما بعد الحرب بالتوجه الدولي بالعداء للشيوعية، وهو تيار رمزت رئاسة كنيدي له.

وبعد تولى الرئيس ليندون جونسون لمنصب الرئاسة بوقت قصير هاجم الفيتناميون الشماليون فيما يظهر بعض السفن الأمريكية في خليج تونكين خلال أغسطس عام ١٩٦٤. وأقر الكونجرس «قرار خليج تونكين» الذي رخص للرئيس بحماية القوات الأمريكية. وخلال عام كان ما يزيد عن المائة ألف جندي أمريكي يقاتلون في فيتنام ويجرى قصف الشمال على نطاق واسع.

ومع تصاعد الحرب بدءاً من منتصف الستينيات تزايدت المعارضة في الداخل والخارج. وحدثت المسيرة إلى واشنطن في ١٩٦٥ كما هاجم الحرب في ١٩٦٦ مارتين لوتر كنج الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٦٤. وعلى طيلة هذا العقد من السنين توسع نطاق المعارضة التي أظهرت نفسها في صورة درامية على وجه خاص في المسيرة إلى البنتاجون عام ١٩٦٧ (والتي سجلها نورمان مايلر في **جيوش الليل** ١٩٦٨). وفي مؤتمر الحزب الديموقراطي عام ١٩٦٨ الذي سادت فيه المقاطعة والاضطراب، وفي حصار الحرس الوطني عام ١٩٧٠ لجامعة كنت ستيت. وشاعت في تلك الفترة المسيرات واحتجاجات الجلوس وإحراق بطاقات التجنيد وهروب المطلوبين للتجنيد إلى السويد أو إلى كندا في المنفى وغير ذلك من أشكال الاحتجاج التي إنتشرت أخبارها. وفي ذلك الوقت ظهرت علامات التفكك على «كتلة» الشيوعية الدولية. ففي ١٩٦٠ حدث الإنشقاق الصيني-السوفيتي وغزت القوات السوفيتية تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨ ووقعت صدامات مسلحة عام ١٩٦٩ على طول الحدود بين روسيا والصين وحدث إضراب عمالي في بولندا عام ١٩٧٠. وألقت هذه الأحداث بالشكوك على المفهوم الأساسي للحرب الباردة - وهو خطر العدوان الشيوعي الدولي المنسق وما ينجم عنه من «نظرية الدومينو» - الذي كان الباعث و«المبرر» للتدخل الأمريكي في فيتنام.

وكان العالم اللغوي نعوم شومسكى من بين أكثر المثقفين المعادين للحرب تأثيراً وقد نشر في **مجلة نيويورك لعرض الكتب** عام ١٩٦٧ سلسلة من المقالات المتحدية ولاسيما «مسئولية المثقفين» و«عن المقاومة». وبعد سنوات عدة جمع شومسكى هذه وغيرها من المقالات المعادية للحرب في القوة الأمريكية والمتسلطين الجدد (١٩٦٩) الذي أهده «إلى الشباب الشجعان الذين يرفضون الخدمة في حرب إجرامية». وحرب فيتنام في تقدير شومسكى عمل إجرامى لا أخلاقى ونموذج بذىء للإمبريالية وتعبير عن شهوة عدوانية ومنحطة للقوة - والخبراء الدارسون داخل وخارج الحكومة مسئولون عن رعاية كل هذه الاتجاهات.

ولم يشهد مواطنو حقبة فيتنام فقط تزايد الاتجاهات الرأبكالفة فى أوساط المثقفين (ولاسفما طلبة الجامعات) ولكن شهدوا كذلك تزايد الدعاوات للءقوق المءنفة والعءالة للسوء والنساء والهنوء الأمريكفن والءنسفن المثلففن وءفرهم من الجماعات المءرومة من الءقوق. وفى عام ١٩٦٣ ءرت مظاهرة ضءمة فى واشنطن نظمها السوء للمطالبة بالءقوق المءنفة. وألقى خلالها مارتن لوءر كنج خطبته التى أصبحت مشهورة «لءى حلم». وءصل كنج فى العام التالى على ءائزة نوبل كما أقر الكونءرس قانون الءقوق المءنفة. وفى ١٩٦٥ انءلعت أعمال شعب عنفة فى ءى السوء المسمى واتس بلوس أنءفلس، وأسست ءماعة الفهوء السوء الراءفكالفة عام ١٩٦٦، وفى ١٩٦٨ أءى عءء من الرفاءففن الأمريكفن السوء ءءة القوة السوءاء ءلال تسلمهم المءءالفات فى ءورة الألعاب الأولفمبفة فى مكسفكوسففى. أما ءركة النساء، التى كانت قد بءأت رمزفاً بنشر كتاب بففى فرفءان المءءءى **الفموض الأءئوى** (١٩٦٣)، فقد أءت ءمارها الأولى فى عام ١٩٦٦ عءءما ءأسست منظمفة النساء القومفة والتى أصدرت وثفقة ءقوق المرأة عام ١٩٦٧. وأءى ءءرفض النساءى إلى ءءرفر قوانفن الإءهاض فى ءلاث ولافات بءلول عام ١٩٧٠. وافتءا ءلسات اسءماع فى مءلس الشفوخ ءول ءعءفل ءسءورى للمساراة فى الءقوق ءلال نفس العام الذى نشر ففه كذلك كتاب كفء مفلء الموءر **السفاسات ءنسفة**. وءءلت مظاهر اءءءاءات النساء والسوء وءفرهم من الجماعات والنقد العالى الصوء للءرب والاستففاء العام من كل أشكال القمع والسطة والسفطرة فى المسفرات الءاشءة وأعمال الشغب والاءتماعات العامة وأفصاف فى الأفلام السفنمائف والأغانف الشعبفة والكتب والءركات «السفاسفة» التى كان من بفنفا ءركة ءنس الواحد وءركات الءقوق المءنفة ومناهضة الءرب و«الإمكانفة البشرفة» وءقوق الشواذ والءركة ءماعة وءماعات البفء والفففز والنشوة النفسفة.

وقء كشفء الءركات المءنوعة وءماعات الاءءءاء فى طول البلاد وعرضها عن ءفففرات الكبفرة الآءة فى الءءوء فى الإءءاهاء والإءراك والأءلاق والسلوكفات والءساسفات والمشاءر. وبءا أن أسس الوعى والسلوك الأخلاقى ءءءول. وانءشءر المءاهب ءفر المألوفة مما ءعل الءقبة بأسرها ءبءو كما لو كانت مءرءاناف فاقع الألوان. ولم فكن هذا ءفففر ءءافى فشبء الصراع ءءقلفءى قءر ما فشبء ءرب العصاباء ذاء ءببهاء المءعءة والقواء الكءفرة الءقبة. فعلى سبفل المءال ألقفء الشكوك فى كل مكان على فكرة ءامعة بأسرها- ولاسفما فى بفركلى بكالففورنفا وءامعفى كولبفا وكورنفل بنفوفورك وءامعة كئء سءفء فى أوهفو. وفى الواقع ءءء اضطراباء فى المءن ءامعفة فى كل قطاءاء البلاد. وفى نفس الوقت نشأء ءركات ءءعو للءءرر والءءرفر فى أماكن عءفءة ءول العالم فى أمرفكا وفرنسا وألمانفا وءشفكوسلوفاكفا وبولنءا وإفرلنءا وكفبفك وبورءورفكو وكمبوءفا وشفلى والبرءغال

وأنجولا وموزمبيق وجنوب أفريقيا. وسعت بلدان عديدة من «العالم الثالث» وهى فى حالة من الفقر تشابه حالة الطبقة الثالثة فى فرنسا قبل الثورة إلى التخلص من السيطرة الإقتصادية والهيمنة الثقافية التى تفرضها «بلدان العالم الأول» عن طريق الشركات متعددة الجنسيات والتحالفات الإقتصادية - السياسية. وكانت أمريكا توصف كثيراً فى هذه البلدان بأنها أسوأ الإمبرياليين «الجدد». وشكلت مطالب التحرر فى الداخل والخارج فى مجموعها إجماعاً واسع الإنتشار عريض القاعدة أدخل الأمة فى فترة من عدم الاستقرار الخصب والبحث فى أعماق النفس حتى وإن كانت محفوفة بالمخاطر وتطلب ضمير الأمة التمحيص الدقيق كما استدعت الافتراضات العامة إعادة النظر - وهما مطلبان ولدتهما الإحتجاجات المتعددة الأوجه. والمتنوعة المشارب التى طرحت ضد البلاد وإستمرت طيلة حقبة فيتنام.

وقد اشترك المثقفون الأمريكيون فى حركات الإحتجاج ساعين فى تنوع لتحرير الجماعات المقهورة وإعادة ترتيب القيم الجوهرية وتشجيع تمحيص الضمير وتخفيف القوانين والممارسات الثقافية الخانقة والدعوة للخروج من فيتنام. وعلى النقيض فقد تعرض المثقفون داخل الصين للتطهير خلال «الثورة الثقافية» التى بدأت عام ١٩٦٦ وإستمرت حتى ١٩٦٩. فتحت قيادة ماوتسى تونج وشيانج شينج وغيرهم من القادة وبموافقة الحزب الشيوعى هدم الحرس الأحمر البنية الثقافية العليا للأمة وأغلقت المدارس ودمرت المكتبات وأغلقت فرق الرقص والموسيقى السيمفونية وأحرقت الكتب وقمعت التأثيرات الأجنبية وفصل الفنانون من أعمالهم وأهين المدرسون على الملأ وتشير التقديرات إلى مصرع ٤٠ ألف شخص على يد الحرس الأحمر.^(١)

وشهدت أمريكا خلال حقبة فيتنام نمواً مدهشاً للمدارس والحركات الجديدة فى مجال نظرية الأدب والنقد. كان أبرزها التأويلية ونظرية استجابة القارئ والبنوية وعلم الإشارات والتفكيكية والنقد النسوى والجماليات السوداء والنقد اليسارى. وكانت كل هذه الحركات معادية للسلطة وتسعى لمواجهة الأنماط السائدة والهيمنة فى النظرية والممارسة النقدية. وكان النقاد داخل هذه المدارس يتسمون بالراديكالية فى جهودهم لصياغة أدوات بحث جديدة وأسس جديدة للتحليل. وقبل كل شىء آخر كان للمدارس الجديدة مشروع مشترك: تحطيم أو إفقاد المصداقية فى شكلية النقد الجديد التى أثبتت أنها مؤثر بالغ الخصوبة ومن المفارقة أن الهجمات على النقد الجديد أكسبت الشكلىة الذاتية حياة جديدة وضمنت لها البقاء على مر الستينيات والسبعينيات. وعاشت الشكلىة الأمريكية وهى تتعرض للسخرية والهجوم القاسى والتخريب، ويبدو أن طول العمر هذا يرجع إلى الهجمات التى لا تكل عليها بقدر ما يرجع إلى جاذبيتها وصلاحياتها. وإتسم حقل الدراسات الأمريكية خلال حقبة فيتنام بإنتشار مدارس نقدية جديدة وزيادة مصادر تمويل أقسام الأدب والجامعات والمؤسسات والتوسع الكمى

الهائل فى مناصب هيئات التدريس والدوريات والمؤتمرات والكتب، وإتجاه لا يفتر صوب المزيد من إضفاء الطابع المؤسسى والإحترافى على الدراسة الأدبية وتنويع سمات القوة والمكانة الأكاديمية. وعلى ضوء روح الفترة المعادية للسلطة وعدم الإستقرار فيها والدعوات والبرامج المتنوعة للتحرر والتوسع فى مجال البحث هذا لم يكن من المدهش أن النقد الأدبى ازدهر بشكل يوحى بحدوث نهضة وإن كان بعض المثقفين اعتبر هذه الفترة فوضوية ومنحطة - نهاية وليس بداية جديدة.

ولم تكن القوى الفاعلة فى الدراسات الأدبية خلال حقبة فيتنام تشمل فحسب التقييم الفوضوى والتدميرى فيما يبدو للجهود والإنجازات السابقة ولكن أيضاً الإنفتاح العام على التنوع والتشتت وعدم التحدد وتقبلها. وتعايشت الرغبة الهائلة فى التفكيك مع الرغبة فى تأكيد كل الجهود البشرية. ومع ذلك فقد ساد التخرب فى العديد من الدوائر النقدية على التعددية واستمرت الشكاوى من فقدان التماسك وضياح التقاليد طيلة الستينيات والسبعينيات وهذا ما وصف به ويليام فيليبس، محرر مجلة **بارتيزان** على مدى خمسة عقود، الساحة الأدبية خلال الستينيات والسبعينيات: «لا توجد فكرة مركزية فى ثقافتنا ولا تراث رائد ولا إتجاه عام بل فقط موضوعات ورؤى متشعبة تعبر عن فوضى الحياة الحديثة»^(٢) ونلمح وراء هذه الشكاوى النموذجية اليأس من كثرة الحاضر وضياح الوحدة المفترضة فى الماضى. أما الذين لم يشتكوا فكانوا على ما يبدو منشغلين بأعمال الهدم فى صروح الماضى. فعلى النقيض من فيليبس أعتبر موريس ديكشتين وهو الجيل الرابع من مثقفى نيويورك ومحرر فى مجلة **بارتيزان** أن الفترة عصر نهضة تناظر فى الطاقة الخلاقة والأهمية الثقافية ذروة أوج الحداثة خلال العشرينيات. وعلى الرغم من أن ديكشتين وجه بعض الانتقادات للفترة إلا أنه إحتفى فى **أبواب عدن: الثقافة الأمريكية فى الستينيات (١٩٧٧)** بالقيم وطرق التفكير الرئيسية فيها: بتشككها فى التقاليد ونقدها لعادات الإعتقاد القديمة، بروح المشاركة الجديدة وعلم الشعر ذى النحو البنائى، ونبذها للبحث اللامصلحى واللاشخصى (الموضوعى والمتحرر من القيمة)، ونقد الفترة لكل أنواع الشكلية وتسييس الحياة والأدب والبحث النقدى، وانفتاحها على الجماعات المقصاة والإمكانات الثقافية الجديدة. لكن ما أزعج ديكشتين وآخرين أكثر من أى شىء آخر كان عدم إستقرار الفن والثقافة الشعبية والسياسة فى ذلك الوقت وطبيعتها المستهلكة للذات.

وقد عكس إزدهار علم التأويل (الهرمينيوطيقا) فى الدوائر النقدية فى الفترة بين أواخر الستينيات وأواسط الثمانينيات بعض المشاغل الرئيسية لحقبة فيتنام ومن بين هذه الإهتمامات المهمة والملحة نجد الرغبة فى تجنب الإلتزامات الزائفة بالنقد المنزه عن الغرض وفى تشجيع الممارسات العاملة على المشاركة التفسيرية وفى الاعتراف بدور قوى التاريخ والثقافة فى تشكيل الفهم وفى الإطاحة بالتقاليد والعادات الذهنية الخائفة

التي شجعتها الشكلية النقدية وقد مثل موقف معين في أعمال مارتين هايدجر نقطة البدء لمشروع علم التأويل الجديد - وهو مشروع دخل مرحلته الثانية من التطور في أواسط السبعينيات في مواجهته مع التفكيكية.

«ثورة» هايدجر التأويلية

أكثر الإسهامات الأوربية أهمية في ميدان علم التأويل الحديث قدمها مارتن هايدجر الذي وضع الأسس في الوجود والزمن (١٩٢٧) لتحول كامل في هذا المجال الخاص للفلسفة الألمانية. وقد نشط فلاسفة التأويلية الأوروبيون اللاحقون بمن فيهم إيميليو بيتي وهانز جيورج جادامر وبول ريكور وبيتر تسوندى في أعقاب «الثورة» الهايدجرية. ويشير الآن مؤرخو علم التأويل إلى أعمال ف. د. إي. شلايرماخر وقيلهم ديلثي الرائدة في القرن التاسع عشر بوصف «علم التأويل القديم» وإلى جهود هايدجر وجادامر وتلامذتهم التي تطورت في القرن العشرين بإسم «علم التأويل الجديد». وقد اتبع عدد من نقاد الأدب والفلاسفة واللاهوتيين الأمريكيين خلال أواخر الستينيات وما بعدها مشروع التأويلية كأداة للعمل في مجال فهم وتفسير النصوص بأسلوب عصري.

وما أنجزه هايدجر في علم التأويل كان أولاً وضع الأونطولوجية الظاهرانية كأساس للفهم. فمشروع الظاهرانية الوصفى يتطلب جهد التفسير في نهاية الأمر لأن تصوير الوجود يعنى تفسيره. والوجود لا يظهر نفسه ببساطة بل لابد من كشفه. وطور هايدجر ثانياً تفسيراً معقداً للعملية الدائرية في النشاط التأويلي مضيفاً إلى أفكار شلايرماخر. وإذا لخصنا ما قاله في الوجود والزمن (الأقسام ٣٢ - ٣٣) بتبسيط نقول إن النشاط التأويلي يسير في عملية تتضمن الاتصال الحميم السابق على الفكر بين النص والقارئ. يسميها هايدجر «بالفهم» و«التملك القبلي» أما التوضيح التفصيلي لهذا الفهم فيشمل أفعالاً مركبة من «النظرة القبليّة» تقوم فيها إهتمامات القارئ أو وجهات نظره بالعثور على العناصر النصية ذات العلاقة أو إنتاجها - وهذا النشاط كله يسميه هايدجر «بالتفسير». وعند نقطة معينة يجرى تصور التفسير عبر عملية من «التصور القبلي» ليصبح أفكاراً موضوعية كمقولات المنطق يسميها. هايدجر «التأكيد». وتقع الدائرية في مستويات الجهد التأويلي الثلاثة - الفهم والتفسير والتأكيد - لأن إفتراضات مسبقة مختلفة (التملك القبلي والنظر القبلي والتصور القبلي) محتدمة وجوهرية في هذا النشاط. ومما له مغزى أن تفاعل القارئ والنص هنا (الذات والموضوع) لا يتطلب عزل السياق أو تحييد أو إختزال الإهتمامات الشخصية أو التعاطف بإحترام مع المؤلف. ولهذه الأسباب ولغيرها إختلفت تأويلية هايدجر الظاهرانية عن «التأويلية الموضوعية» القديمة عند شلايرماخر وديلثي وعن التأويلية المفارقة عند هوسيرل.

أما المجال الثالث من الإنجاز الذى حققه هايدجر فى علم التأويل فيقع مع قراءاته المتأخرة والفريدة فى بابها لأشعار تراكل وجورج وهولدرلين ومع ما صاحبها من أفكار عن اللغة ولكن هذه المشروعات التفسيرية واللغوية كعلم التأويل عامة لم تجد إلا القليل نسبياً من الإشباع فى أمريكا خلال الستينيات بالمقارنة مع الشعبية والتأثير الهائل للوجودية بل ازدهرت تأويلية هايدجر فى الغالب فى السبعينيات والثمانينيات فى بعض الدوائر الأدبية الأمريكية - وهى فترة استدعت فيها الطبيعة المصنوعة أو المبنية للمعنى أو المغزى ومشاركة الناقد فى هذا الإنشاء الدراسة والشرح على أوسع نطاق.

علم التأويل القديم والجديد

وجدت «التأويلية الجديدة» لهايدجر وجادامر أتباعاً مهتمين بين الفلاسفة واللاهوتيين ونقاد الأدب الأمريكيين وبالمقام الأول من أواخر الستينيات إلى أواسط الثمانينيات ومن أوائل الأعمال الأمريكية الكبيرة فى هذا التراث كتاب ريتشارد بالمر **علم التأويل: نظرية التفسير عند شلايرماخر وديلتى وهايدجر وجادامر (١٩٦٨)** - وهو جهد قام به ناقد أدبى بقصد أن يكون مقدمة إعلان. ووجدت «التأويلية القديمة» لشلايرماخر وديلتى (الموسطة عن طريق إيميليو بيتى) داعية قوياً هو إى. د. هيرش الذى طرح فى كتابه **الصحة فى التفسير (١٩٦٧)** حجة قوية وناصعة لصالح التفسير الفيلولوجى الصارم.

وكتاب بالمر **علم التأويل** مهم لسببين أولهما إنه يقدم أول عرض مطول فى الإنجليزية لعلم التأويل كدرس تاريخى وثانيهما أنه يدعو بإلحاح إلى «التأويلية الجديدة» فى وجه كل من الشككية المهيمنة للنقد الأمريكى والتفسير الفيلولوجى عند هيرش. لكننا نناقش هذا العمل كإعلان للمبادئ. وعلى الرغم من أن بالمر عنون الجزء الثالث والأخير من كتابه «إعلان تأويلى للتفسير النقدى الأمريكى» إلا أن النص بكامله يبرز كلا من محاسن التأويلية الظاهرية وأفضليتها على التأويلية الفيلولوجية وأوجه القوة فى التأويلية الجديدة التى تفضل الشككية الأنجلو - أمريكية المسيطرة ويقر بالمر بالتزاماته هذه فى «المقدمة» حيث يبدأ هجماته الفلسفية على خصومه المتنوعين.

والعيب فى النقد الجديد ونقد الأسطورة السائدين هو أساسهما المشترك فى «الواقعية الفيلولوجية» التى تفترض الانفصام الجوهرى بين الذات والموضوع (القارئ والنص) مما يفصل العمل الأدبى عن سياقه التاريخى وعن قارئه كذلك. وهذه «الواقعية» تؤدى إلى وضع مؤسف تنقطع فيه صلة إستجابة القارئ والوسط التاريخى بالتفسير ويرى بالمر أن هذه الإقصاءات تظهر حقيقة النقد الأنجلو - أمريكى كتوجه تكنولوجى عنيف يحاكي أسلوب العالم الشخصى «لقد نسينا أن العمل الأدبى ليس شيئاً نتلاعب به واقع تماماً تحت تصرفنا فهو صوت إنسانى من الماضى بصوت لا بد

من إعادته للحياة بصورة ما. والحوار وليس التشريح هو الذى يفتح عالم العمل الأدبى. والموضوعية غير ذات الغرض ليست ملائمة لفهم العمل الأدبى...» ولا بد أن يجازف المرء بعالمه الشخصى إن أراد أن يدخل عالم الحياة فى الأنشودة أو القصيدة أو الرواية أو المسرحية العظيمة^(٣) والعمل الأدبى «كعمل» وليس «كشىء» يدعو للقاء تاريخى يستدعى التجربة الشخصية للوجود فى العالم. ويواجه بامر الواقعية الفلسفية بالظاهراتية التاريخية: فالذات والموضوع متضمنان فى بعضهما البعض والإهتمام ليس الحياد البشرى هو الإتجاه النقدى الصحيح، والحوار وليس التشريح هو جوهر النشاط النقدى الحقيقى، والفهم بمجازفاته الشخصية وليس المعرفة اللاشخصية هو الهدف الحقيقى للنقد والأدب لكونه أقرب إلى الحدث والإعلان وليس مجرد معلومات يمتلك بعداً تاريخياً أساسياً تهمله العقلانية العلمية.

ويفضل بالمر الصوت المتكلم على الحرف الميت، السمع على القراءة. فاللغة المكتوبة ضعيفة وتغرب الكلمة عن قواها الحية الأولية. ولا بد أن «يعوض النقد عن ضعف وعجز الكلمة المكتوبة.» (١٧) والأدب فى أفضله حدث شفهى فى الزمان – وليس مصنوعاً مكانياً بصرياً مستقلاً. «القول الذى يفعله العمل الأدبى هو كشف للوجود...» (٢٤٨) وهو يوجد عالماً. والسمة التى تميز «التأويلية الجديدة» من هايدجر إلى جادامر ومن بالمر إلى سبانوس هى «علم الشعر الشفهى» (وسوف نفحص «تأويلية» ويليام سبانوس فى القسم التالى). وقد ظهر مشروع مماثل فى الستينيات يتضمن التحليل التاريخى المقارن للثقافات الشفهية السابقة على الكتابة والمجتمعات الكتابية اللاحقة فى سلسلة من الكتب لوانج قوبلت بالإستحسان. وفى **حضور الكلمة** (١٩٦٧) مثلاً واجه أونج بين نوعين من الثقافات ملاحظاً أن «التركيبات الأقدم السمعية قدمت العالم على أنه الوجود الحاضر والآنى الفاعل والممتلئ بالأحداث. أما فى التركيبات الجديدة والمألوفة فالعالم هناك ببساطة، كم من الأشياء بلا أحداث. والتحول من عالم يفيض النشاط من داخله إلى عالم من الأشياء خال من المصادر الداخلية يمكن بالطبع اكتشافه فى العديد من التطورات فى التاريخ الفكرى.»^(٤) وتربط نظرية الشفاهية عند أونج وبالمر بين الكلام والحوار والقول والسماع والأحداث والوجود والقدم واضعة إياها فى معارضة للبصرية المرتبطة بالطباعة واللاشخصية والكتابة والقراءة والسكون والموضوعية والحدثة. وهكذا مثلت الشعرية الشفاهية الأساس الفلسفى للتأويلية الجديدة إذ جمعت الكثير من عقائدها وموضوعاتها الرئيسية.

ويميز بالمر فى **علم التأويل** بين التفسير الصحيح وبين الملاحظة والشرح والتحليل والتأمل والمنهجية. ومما يتضمن بالضرورة فى فعل التفسير العوالم الوجودية والتاريخية واللغوية للعمل والقارىء. أما ملاحظة النص أو شرحه أو تحليله أو تأمله عقلياً فإنه يعنى إبعاد القارىء بدلاً من تمكين «حدث اللغة من الإمساك بالمفسر نفسه

والاستيلاء عليه وتحويله.» (٢٢٦) وبالإضافة إلى ذلك فإن تنظيم نشاط التفسير بقواعد يعنى فرض بناء مسبق على لقاء القارئ بالعمل فكل هذه التحديدات المسبقة تجعل من التفسير اختياراً أو استجابةً مذهبياً وليس إستكشافاً للتجربة. وينتج لنا التوجه لعزل أفق القارئ والتركيز على أفق النص النقد الأثرى. إذ أن إعادة بناء أو ترميم المصنوع - أو السعى لفهم الموضوع الفنى فى إطاره نفسه وإطار زمنه (حتى لو كان ذلك ممكناً) - يقصى ويبعد عالم المفسر وإهتماماته الراهنة.

ويجب على التفسير عند بالمر أن «يتصل بالحاضر أو يموت» (٢٥١) ويفسر هذا السبب الذى دعا بالمر أن يدخل فى علم التأويل عنده ممارسة رودلف بولتمان «لنزع الأسطورية» وهى عملية تفسيرية تستضيف المعنى الممكن للإنسان الحديث من النصوص القديمة والغربية عنه. ويفسر هذا أيضاً دعوة بالمر لمفهوم خاص عن «المغزى». «إن المغزى هو علاقة بمشاريع ونوايا السامع نفسه...» (٢٤) «ومغزى» العمل نتاج للعلاقة بينه وبين القارئ. فإن لم توجد العلاقة فلا مغزى. وأخيراً يفسر هذا سبب رفض بالمر بدء التفسير بالنظر فى الشكل إذ أن فصل الشكل عن الموضوع عمل تأملى ذاتى لا أساس له فى تجربة اللقاء مع العمل.

وبما أن العالم وعالم القارئ تاريخيان فالتفسير نشاط تاريخى بالضرورة. ولا يقف أى عمل خارج التاريخ ولا يوجد أى مفسر بمعزل عن الزمن والقارئ. يرث أساليبه فى التصور ذهنى والسماع والفهم من الماضى. والفهم اللاتاريخى مستحيل (وقد اختلف هوسيرل وهایدجر حول حتمية تاريخية الوعى والفهم والعالم). أما المفهوم الدارج حول «موضوعية» النقد القائم على فكرة عدم التوضع فى الزمن فهو وهم خطير كما يرى بالمر عند النقد الأنجلو - أمريكى.

ويسكت بالمر عموماً عن القضايا المستديمة حول قصد المؤلف والقيمة الأدبية فالتأويلية الجديدة لا تشغل نفسها بالنقد الذى يصدر الأحكام ولا تهتم بالبحث البيوغرافى. والمؤلف يذوب فى عالم العمل. وهذه نقطة تتفق عليها التأويلية الجديدة مع النقاد الجدد بينما اختلفا على كل شىء آخر.

والتأويلية الظاهرانية على نقيض النقد الجديد تعترف بالتاريخ وتحتفى بالقارئ (ومع ذلك كان نقد استجابة القارئ منذ أواخر الستينيات وعلى مر السبعينيات أكثر منهجية إلى حد بعيد فى تعامله مع القارئ كما سنرى فى الفصل القادم). والتاريخ الذى يتناوله علم التأويل ليس بكل التأكيد التاريخ الاجتماعى الاقتصادى كما هى الحال فى النقد الماركسى وإنما هو لغوى و«معرفى»: فمشاكل التاريخ تنطوى على إختلافات فى اللغة ورؤى العالم فى المقام الأول ومقدرة الأعمال الأدبية على تحويل عالم القارئ تجعل القراءة مغامرة شخصية مجازفة وتضيف قوى خاصة على الأدب.

ولابد أن يكون الأدب منظوقاً ومسموعاً لتصل هذه القوة إلى مداها الأكبر. ويؤدي الانتقال المهم من علم الشعر النصي إلى الشفاهي إلى إلغاء التركيز على الملامح الشكلية للأدب وتنشيط إمكاناته التأثيرية. وكلا هاتين النتيجتين تنسف النقد الشكلي. وإذا كان النقد الجديد ونقد الأسطورة قد إستنفدا طاقاتهما الخلاقة المبكرة في الوقت الذي هاجمهما فيه بالمر فإن كلاً المدرستين كانتا تمران حينذاك بعمليات محسنة من التأسس والتخندق. وهكذا اتخذت التأويلية الأمريكية مثل الظاهراتية والوجودية الانتقاد القوى لكل أنواع الشكلية كقسم من مهمتها الأولى. ومن هنا يشعر المرء بشعور حاد من كل أصناف النقد الفلسفي هذه خلال السيتينيات بأن الخلافات التي لا راب لصدها والإنقسامات الدائمة تشرذم مجال الدراسات الأدبية (وهو في الواقع حقل للقوى العديدة المتصارعة منذ الحرب العالمية الأولى على الأقل) ومن بين الخلافات والتشعبات العديدة بين وداخل شتى المدارس خلال حقبة فيتنام كان أعمقها إنقسام النقاد الأمريكيين والفلسفيين والشكليين الذي حدد مضمون الصراع النقدي لعدة عقود تلت.

وكانت توجد خلافات عميقة داخل صفوف علم التأويل. إذ لا يكاد يوجه تشابه بين «التأويلية القديمة» عند أي. د. هيرش ومشروع بالمر «لتأويلية جديدة» في أمريكا. ومن الواضح أنه لم يمكن التوفيق بين الفيلولوجيا والظاهراتية واتسعت الشقة بين نمطي التأويلية هذين على طيلة السبعينيات مع ظهور مقالات أخرى لهيرش جمعها في **أهداف التفسير (١٩٧٦)** ومع ظهور ظاهراتيين «تأويليين جدد» مثل ويليام سبانوس وروبرت ماجليولا ممن واصلوا خط بالمر.

سعى التراث الفيلولوجي في ألمانيا المرتبط برموز من القرن التاسع عشر مثل شلايرماخر وهمبولت وبويخ وديلتش إلى إيجاد منهج صحيح في عمل أشكال التفسير النصي للوصول إلى المعرفة الموضوعية عبر التعرف الحقيقي على معنى المؤلف. وقد عاش هذا التراث وإن بشكل مخفف في أمريكا في الأعمال المعروفة للمهاجرين الألمانين إيريك أويرباخ وليوسبيتزر وهما دارسان للغات والآداب الرومانسية ظلاً يمارسان الفيلولوجيا التاريخية والأسلوبية حتى الخمسينيات. وكانت مشروعات التأويلية في أوائل القرن العشرين عند هايدجر وبولتمان والتي وصلت إلى أوجها في عمل جادامر **الضخم الحقيقية والمنهج (١٩٦٠)** تشكل هجمات هائلة على التراث الفيلولوجي.

بدأ أي. د. هيرش مستعيناً بالتأويلية الفيلولوجية الحديثة، التي تطورت من أواسط الخمسينيات إلى أواسط الستينيات على يد عالم القانون الإيطالي إيميليو بيتي، في بناء علم تأويل عام للنقد الأمريكي على منوال شلايرماخر وديلتش وبيتى وعلماء الفيلولوجيا في القرن التاسع عشر. وكانت استراتيجية هيرش الأساسية هي الهجوم على تقاليد

النقد السائد وافتراضاته المسبقة وطرح تأويلية فيلولوجية لتكون الحل القوي للمشاكل الراهنة ووضع أسلوب العمل هذا هيرش مباشرة في قلب الجدل الذي استمر ولاسيما في دوائر علم التأويل الأمريكي لما يزايد عن العقدين. وقد اتسم هيرش بالحجاج وقوة الذهن والصلابة التي لا تليق وقام للتأويلية وإن على نطاق أصغر بما قام به بروكس للنقد الجديد: إذ حدد القضايا الأساسية وروج للعقائد المركزية. وأعيد طبع **الصحة في التفسير** ما يفوق العشر مرات خلال خمسة عشر عاماً من ظهوره.

وُضِعَت أركان مشروع هيرش للمرة الأولى في مقالة طويلة هي «التفسير الموضوعي» نشرت عام ١٩٦٠ في مجلة إتحاد اللغة الحديثة ثم ضمت إلى **الصحة في التفسير**. سعى هيرش لجعل الدراسات الأدبية «مشروعاً جماعياً وعلمياً يتقدم باطراد» كما أراد أن يتجنب الأخطاء المدمرة «للذاتية» و«النسبية» واقترح لتحقيق ذلك إنشاء مجموعة من المبادئ المتسقة حاسمة الإقناع القادرة على توليد التفسيرات الصحيحة والتحكيم في الخلافات.^(٥) وأدان هيرش في التزامه بحماية التحدد الثابت للمعنى أساليب الفردية و«الأنابوحدية» النقدية التي تنسف إمكانية المعرفة الإنسانية وأسس قيام علم موحد.

وأهم المفاهيم الرئيسية في علم التأويل الفيلولوجي عند هيرش هو مفهوم «المعنى» و«المغزى» الذي استمدته من بويخ وفريج وهوسيرل. «والمعنى» عند هيرش (أو «زين» بالألمانية) يدل على معنى المؤلف - وهو كيان لا يتغير وواحد ويمكن إعادة إنتاجه. والمعنى محدد وقابل للتحديد ويمكن في حالة النص الغامض تحديد أوجه الغموض المحددة بل إن ذلك أمر ضروري: إذ يمكن أن يحدد التفسير المعنى الغامض. وانتقد هيرش مفهوم المعنى «المتركز على النص» عند الشكليين وفكرة المعنى عند نقاد الأسطورة القائمة على الأنواع العليا واللاشخصية. ومما له مغزى أنه ميز بين «الموقف العام» و«الاتجاه الخاص» عند المؤلف - بين ما قاله المؤلف فعلاً وبصورة يمكن التحقق منها وما قد يكون قصداً بالاحتمال أوفى اللاوعي. ووجد هيرش في استبعاده «للإتجاهات الخاصة» غير النصية عند الكتاب أنه يقترب من النقاد الجدد في رأيهم حول «مقولة القصيدة الزائفة» وحماقة «المعنى البيوغرافي» وقد تمكن بفضل التمييز بين النظريتين العامة والخاصة للكاتب من تناول النصوص مجهولة المؤلف لأن الذي يتصدى لتفسير أمثال هذه النصوص يفترض ببساطة وجود مؤلف «عام» معين يمكن التحقق منه.

أما المغزى (أو «بيدويتونج» بالألمانية) فيتضمن عند هيرش بناء اهتمامات وروابط وسياقات مكملة داخل معنى المؤلف المحدد وهي مثلاً إهتمامات الناقد الجارية أو معايير قيمية معينة أو قضايا معاصرة ذات صلة. و«المغزى» يتجاوز «المعنى» في إطاره ومن أجل ذاته. فقد يكون بمعنى النص على مر الزمن مغزى مختلف. لكن هذا التحور

يعتمد على وجود معنى ثابت. ويتطلب ربط المعنى بالمجالات الأكبر فصله عن المغزى. ومغزى النص غير محدود من الناحية النظرية لأن عدد السياقات والروابط والإهتمامات التي تنشأ على مر الوقت كبير إلى ما لا نهاية. ويقر هيرش بأهمية وقيمة المغزى: فالنصوص يجب أن تتحدث لنا. ولكن لا بد أولاً أن يكون لها معنى محدد لكي يحدث هذا.

ويميز هيرش بناءً على الفارق الأساسي بين المعنى والمغزى بين «التفسير» و«النقد» (وهو في هذا يتبع بويخ) وهدف «التفسير» هو المعنى أما غرض «النقد» فهو المغزى. والنقد في منطق هيرش علم ثانوي بالنسبة للتفسير. فهو يهتم في مشروعه بالتفسير وليس بالنقد. ويريد أن يقيم كل الدراسات الإنسانية على التأويلية علم التفسير. ويعنى هذا أن قضايا الحقائق والتفسير تتقدم على قضايا القيمة والصلة بالموضوع. ولهذا تؤجل أنماط النقد الإستقبالي والحكمي إن لم تستبعد بجرة قلم. ويضم النقد البيوغرافي والتاريخي أحياناً للمساعدة في المشروع الأساسي للتفسير النصي. وتشكل نظرية هيرش لتفسير النصوص بأرضيتها التي تحترم التاريخ والبيوغرافيا كما تحترم الأعمال الكاملة بجانب العمل المفرد للكاتب نوعاً من «الشكلية» الخاصة تختلف بصور مهمة عن النقد الجديد ونقد شيكاغو. ومع ذلك فهو يهدي **الصحة في التفسير** إلى و.ك. ويمسات و.ر. س. كرين مما يشير إلى إقترابه من التراث الشكلي الأمريكي.

ويهدف كتاب **الصحة في التفسير** كمشروع نظري في علم التأويل العام إلى وضع مبادئ معيارية للتفسير الصحيح. ولهذا يعارض هيرش النزعات «التاريخية» و«النفسية» و«الإستقلالية» - التي تنكر كلها إمكانية الصحة المعيارية. والذي يقلقه في تلك الإتجاهات المتشككة عدم النظامية التفسيرية والدراسية والإستغراق في الذات والفوضى التي تحض عليها. «إن المضامين الأوسع لهذا التشكك التأويلي غالباً ما يغفلها دعاة. لكن ما يتعرض للخطر في نهاية الأمر هو حق أي درس إنساني في إدعاء المعرفة الحقيقية. وبما أن كل العلوم الإنسانية تقوم، كما لاحظ ديلثي على تفسير النصوص فإن التفسير الصحيح أمحيوي لصحة كل الإستنتاجات اللاحقة في تلك الدراسات.» (ح) ويتبنى عمل هيرش في إتخاذه الدور المزدوج لضمير تلك العلوم ومشروعها نغمة موسوية وموقفاً أخلاقياً صارماً. ويبدو أن ثقة هيرش في الذات وإنعدام صبره تضايق الجميع تقريباً. وقد كان النقد الثانوي المباشر على كتاب **الصحة** هائل الحجم وما زال يتنامى. وأعلن هيرش في الصفحات الأولى للمقالات التسعة التي جمعها في **أهداف التفسير** أن «هذه المقالات لا تمثل بأي شكل حسبما أرى مراجعات جوهرية لحجتي السابقة».^(٦) وهو بهذا يقدم نفسه على أنه لم يتضرر من خصومه العديدين صلبى العداوة. وأعقب ذلك المزيد من النقد الثانوي. ويوضح

هيرش فى أهداف التفسير مشروعه ويفصله ويمد نطاقه بينما يهاجم أنواع الإتجاهات التشككية الجديدة ولاسيما «الإلحاد المعرفى» للتفكيكية. وقد عمل على مدى الربع قرن أو يزيد على إعادة وضع مجال الدراسات الإنسانية فوق أرضية ثابتة من التأويلية الفيلولوجية.

ويميز هيرش بين مرحلتين فى فعل التفسير: الأولى مرحلة حدسية فى التخمين والثانية مرحلة عقلية هى التفسير ذاته «على القارىء لكى يفهم قصيدة لكايتس أن يعيد التمثيل فى خياله للشكوك والغموض والأسرار التى تملأ إحساس كيتس بالحياة. ويمكنه بعد ذلك أن يخضع بناء الخيال هذا لنظام صارم...» (الصحة، ك) ومن المثير للإهتمام أن مرحلة هيرش الأولى تصور شيئاً أشبه بأساليب النقد الظاهراتى عند مدرسة جنيف وهایدجر. وفى معارضة إعادة التمثيل هذه للنص السابقة على التأمل والشخصية والعاطفية نجد إعادة البناء التأويلية واللاشخصية والعقلية. أما النظام الصارم المطلوب من إعادة البناء الفيلولوجية هذه فيتوقف على الإستجابة التوحدية وقد أخضعت بأثر رجعى لإختبارات التحقق ومعايير الإحتمالية وفى نهاية المطاف فإن معنى المؤلف المقصود وليس استجابة القارىء للنص هو الموضوع الصحيح للتفسير. وللتاريخ فى هذا النظام دور حاسم لكنه التاريخ الذى يخلق مكاناً للكاتب والنص وليس التاريخ الذى يحدد فهم القارىء أو التاريخ المتضافر الذى يشكل عمل التأليف والإستقبال النقدي. ويظهر هيرش وسط كل هذه التقسيمات ميلاً «لواقعية الفيلولوجية» رغم اقتباساته من هوسيرل: التخمين / التفسير، إعادة التمثيل / إعادة البناء الشخصى / اللاشخصى، القارىء / المؤلف، القيمة / الواقعة، الذاتية / الموضوعية - وكلها تحويلات لثنائية المغزى / المعنى.

وفى عام ١٩٨٤ نشر هيرش «إعادة تفسير المعنى والمغزى» وهى مقالة تهدف لتوسيع وتقوية نظريته الأصلية دون نفس أسس مشروع التأويلية الفيلولوجية ويدخل هيرش جزئياً مفهوم جادامر التخمينى والتاريخى عن «التطبيق» فى نظريته التفسيرية حول إعادة البناء ليتمكن بذلك من إضافة بعد لمعنى المؤلف وهو إمكانية أن يكون قصد المؤلف التاريخى متوجهاً للمستقبل فى أصله كما فى سونانة شكسبير رقم ٥٥ الموجهة للخلف. وعلى أى حال فبما أن اللغة «رؤيوية» فى طبعها (موجهة للمستقبل) فمن الممكن للمعنى فى حد ذاته أن يكون أكثر من مجرد شىء تاريخى أو ينتمى للماضى بشكل دائم وما تعنيه هذه التمييزات الجديدة لعلم التأويل عند هيرش هو أن «المفسرين يمكن أن يعدلوا المفاهيم القديمة لتتسق مع العقائد الجديدة طالما أن التعديل يجرى فى روح -قصد- الكلام التاريخى وليس بعيداً كثيراً فى طابعه.»^(٧) وبمعنى آخر فقد سمح هيرش لقوة الإتصال بالموضوع أن تنزلق قليلاً من مجال المغزى إلى مجال المعنى -تحت سيطرة قيود صارمة بالطبع تتطلب إختبارات للإحتمالية والتحقق وقصد المؤلف «العلى».

وعلى الرغم من أن هيرش هنا يتنازل قليلاً للتأويلية الجديدة إلا أنه يريد قبل كل شيء أن يتمسك بنظريته الأصلية عن التاريخ - وهي تمثل نقطة خلاف رئيسية بين التأويلية القديمة والجديدة. فالمدرسة الأخيرة تعتقد بأن المعانى لابد أن تتغير مع مرور الزمن حيث أن التاريخ يتغير ويتغير معه الفهم الإنسانى. أما المدرسة الأولى فترى أن الحدث التاريخى يحدد بشكل قاطع وللأبد الملامح الدائمة لمعناه، وبعبارة أخرى فإن المعانى ثابتة على مر الزمن. والتعديل الجديد الذى أدخله هيرش هو أن الحدث التاريخى «يمكن أن يحدد للأبد الملامح الدائمة وغير المتغيرة للمعنى». (٢١٦) ويسمح هيرش بانتقاله من «يحدد» إلى «يمكن» بإمكانية التغير فى المعنى التاريخى مع الخضوع لإختبارات التحقق. ومع ذلك فقد استمر يعارض «لابد» التى تقول بها التأويلية الحديثة فى إصرارها على أن المعانى تتغير بالضرورة على مر الزمن.

وكان هيرش فى عام ١٩٦٤ على وشك إكمال **الصحة فى التفسير** وهو فى جوهره تفصيل على نطاق كبير لمقالته عام ١٩٦٠ «التفسير الموضوعى». وكان بالمر عام ١٩٦٤ يعمل فى كتابه **علم التأويل فى جامعة هايدلبرج** ومعهد علم التأويل التابع لجامعة زيوريخ. وكان هيرش على إتصال ببيتى بينما درس بالمر مع جادامر وتحادث مع هايدجر. وكانت الصلات مع تراث علم التأويل الأوروبى قوية من الناحيتين الشخصية والفلسفية فى ١٩٦٤ - السنة التى نشرت فيها سوزان سونتاج «ضد التفسير». وفى ١٩٦٤ عارضت سونتاج الأسلوب النقدى العام للتأويلية القديمة والجديدة معاً. وما دعت إليه كان شيئاً أشبه بالتخمين الخلاق الحدسى والشفاف كما مارسه نقاد جنيف. وإزدهر هذا النوع المرن من النقد خلال أوائل الستينيات فى أعمال ج. هيليس ميللر ثم تجمد فى تعديلات بول برودكورب له وتصلب فى إنجازات جيفرى هارتمان. وبحلول أوائل السبعينيات لم يكن نوع النقد الذى دعت إليه سوزان سونتاج يوجد فى أى مكان وكان نقاد الظاهراتية قد تحولوا إلى مصاعب التفكيرية بينما إكتسب نقاد التأويلية عدداً متواضعاً وإن متنام من الإلتباع لمشروعاتهم المعقدة. ولم يكن المرء ليجد إلا فى الوجودية نقداً حدسياً شفافاً من نوع ما لكنه مع ذلك مؤسس بقوة فى الموضوعات الثقافية التى مهما خفف الأسلوب الإبداعى منها أثقلته بشكل متزايد بتعقيدات اليأس والعدمية. وعندما تحول إيهاب حسن إلى النقد الثقافى اليوتوبى فإنه خفف من أسلوبه لكنه زاد من تعقد نمط رؤيته الوجودية. وحدثت نفس الزيادة فى نطاق وكثافة التحليل عندما تحركت سونتاج نفسها من الظاهراتية إلى الوجودية - من «ضد التفسير» إلى «جماليات الصمت» (١٩٦٧) - وعندما تحول ويليام سبانوس من الوجودية المسيحية إلى التأويلية التدميرية. وهكذا تزايدت صرامة وتأملية النقد الأدبى الفلسفى الأمريكى مع مرور الزمن وأصبح قبل كل شيء آخر أقل إيمانية وأكثر تشككاً. وهذا تطور مهم وملح بارز فى حقبة فيتنام. ومع حلول أوائل السبعينيات كان هيرش قد برز

كشخصية رئيسية وكان هايدجر فى طريقه ليصبح معروفاً عند كل النقاد إلا أكثرهم غفلة. لقد حقق علم التأويل ذاته فى السبعينيات والثمانينيات.

التأويلية التدميرية

حاول الكثير من الفلاسفة والنقاد والشعراء المحدثين مواجهة أو الغاء أعباء التاريخ والتراث المتزايد ضغطها وكلاهما يولد إحساساً يفضى إلى العجز بأن الوعى واللغة والفهم فى الحاضر متأخر ومشوه. وقد أظهرت الرغبة الشائعة (أو الدافع) فى لوحة بيضاء إدراكية ولغوية وثقافية نفسها فى مجموعة متنوعة من المشاريع الجذرية: فهى تبحث عن الملجأ فى الصمت، وهى تحتفى بتحرير الوعى فى نشوة نفسية من محددات الإدراك، وهى تشجع على التخلّى عن الكلمة المكتوبة وإحياء علم الشعر الشفاهى، وهى تدافع عن تطهير اللغة بتغريب الخطاب العادى، وهى تحاول العودة إلى الأشياء ذاتها، وهى تحلم بالإدراك الخالص، وتحتاج ضد التفسير، وتوصى بالتدمير الخلاق للتاريخ والتراث. ومن تلك المشاريع فى دنيا الفلسفة الحديثة خطة مارتين هايدجر فى «تدمير تاريخ الأونطولوجية» التى أوضح ملامحها فى مقدمة الوجود والزمن (القسم ٦). ويدعو هايدجر هنا إلى «التدمير» [تفكيك البناء] وليس إلى «النسف»: فمشروعه يتضمن فى النهاية المحافظة الخلاقة العنيفة على التاريخ.

وتدمير تاريخ الأونطولوجية عند هايدجر يفتح مرة أخرى «مسألة الوجود» الجوهرية ويسمح للوجود أن يصل إلى بعده الأولى الصحيح وخاصته وحيويته، والتاريخ والتراث يخفيان الحقيقة:

إذا كان لمسألة الوجود أن يبين تاريخها فلا بد إذن من تخفيف قبضة هذا التراث المتصلب ولا بد من حل الإخفاءات التى أوجدها. ونحن نفهم هذه المهمة على أنها مهمة نأخذ فيها مسألة الوجود كدليل لنا وبهذا تدمر المضمون التقليدى للأونطولوجيا القديمة حتى نصل إلى تلك التجارب الأولية التى حققنا فيها أول طرق لنا لتحديد طبيعة الوجود... (٨)

لكن هذا التدمير هو أبعد ما يكون عن المعنى السلبى الذى ينبذ التراث الأونطولوجى بل علينا بالعكس أن نخرج الإمكانيات الإيجابية لهذا التراث... وهذا التدمير فى جانبه السلبى لا يربط نفسه بالماضى ولكن نقده يوجه إلى «اليوم»... (٤٤).

إن التراث وبينما ينقل المزيد والمزيد من المعرفة يخفى الحقيقة. والتراث وهو مستودع «الحقائق» البديهية والمفرغة من المادة يعيق فى دوره كمرجع وسيد الوصول إلى المصادر الحقيقية والتجارب الأولية التى تنشأ فيها الحقيقة. وحيث أن الينايع مخفية بشدة ومنسية فلا بد أن يبدو فعل العودة لأول وهلة غير ضرورى وغير مفهوم.

ولكن ما أن تبدو العودة أمراً ضرورياً فإن عمل التدمير يبدأ بجدية لاستعادة تلك العناصر في التراث التي تظل نافعة للحاضر. ومن هنا يبرز مشروع التدمير كنشاط سلبي وإيجابي معاً. فهو من الناحية السلبية يضرب بعزم في بحث يقطع التراث عن المواد الحقيقية التي يصلح إستخدامها للمشاريع المعاصرة، وهو يحرق وينفث بعيداً في ريح سوداء من النقد نافذ الصبر بالكثير مما كان يعد تقليدياً في المقدسات، وهو يترك كميات كبيرة من الكنوز وقد أسقط الثقة فيها، وهو يلفظ الجهود الأثرية للحفاظ على التراث وتبجيله بتقوى وينبذ الأثرية المتحفية. أما من الناحية الإيجابية فإن التدمير يجدد التراث بالحفاظ على مواد منتقاة ذات قيمة، وهو يعيد إحياء التفكير المعاصر بالعناية المهمة والصادقة والناقدة كذلك بالماضي، وهو يجل التاريخ بتكرار نفس العمليات المؤسسة للتراث. ويفترض مشروع التدمير أن التراث له وجهان. فمن جانب يخفى التراث الحقيقة بالمحافظة فقط على «الحقائق» الميتة (والتي تبدو بخفاء بديهية لنا) مما يغلق بالنسيان كل الأصول الأولية والحقيقية. لكن التراث من الجانب الآخر يقدم لنا طريق العودة إلى اللحظات المنشأة والإفتاحية للوجود والحقيقة. وأيا كانت الكيفية التي ننظر بها إلى التاريخ فلن يستطيع الإنسان الهروب منه. فطريقة وجود الإنسان في العالم تبقى داخل الزمن وداخل تراثه.

وبينما اتبع ريتشارد بالمر تأويلية هايدجر وتلامذته «الجديدة» من خلال أعمال هانز جيورج جادامر أساساً أخذ ويليام سبانوس مشروعه «التأويل الجديد» مباشرة من هايدجر، بل والأكثر من هذا كان هايدجر المبكر صاحب الوجود والزمن وصاحب فكرة التدمير هو الذي وجه تأويلية سبانوس الظاهرانية وبعد سنوات قليلة شارك سبانوس في إنشاء الدورية المهمة الحدود ٢: مجلة الألب ما بعد الحداثي عام ١٩٧٢ وقد تحول من الوجودية المسيحية إلى «التأويلية التدميرية». ونشر على مدى العقد التالي سلسلة من المقالات الطويلة المخصصة لتطوير نظرية علم التأويل التدميري وتطبيقها على كبار المؤلفين الحداثيين وما بعد الحداثيين. ويمد هذا المشروع الصعب والكثيف نطاق علم التأويل الجديد ويضعه في دور المنافس الواعي بذاته وللتفكيكية التي كانت كسبت عدداً متزايداً من الأتباع في أوائل السبعينيات وما بعدها. ودخل علم التأويل في أمريكا بمواجهته مع التفكيكية مرحلة ثانية من التطور أكثر تعقيداً.

ويتبع سبانوس هايدجر في إعتبار «التراث الأونطو-لاهوتي» السائد من عهد أفلاطون إلى هوسيرل ومن المأساة اليونانية إلى أوجه الحداثة أمراً سيئاً في إخفائه ونسيانه للوجود والزمن ويكرس جهداً كبيراً «لتدمير» هذا التراث ولاسيما في سوء تناوله المنتظم للزمنية. ويرى سبانوس أن التراث قد حول بطريقتين متوازيتين من زمنية الوجود - في - العالم إلى «صورة للعالم» كلية مربية:

(١) فضاء إقليدى مسطح جامد ومتناسق - لنظام من الدوال الإحالية كلى وبلا عمق وجودى (خريطة) - فى حالة إذا كان الوعى القائم بفرض التشيؤ وضعياً أو واقعياً. أو (٢) صورة تحد ذاتها مغلقة وشاملة (إيقونة أو أسطورية) لوكان الوعى القائم بفرض التشيؤ مثالياً أو رمزياً وفى كلتا الحالتين يسمح هذا التحول للوجود البشرى (الدازين بالمانية) أن يرى الوجود من البداية، كلة مرة واحدة. وهو فى هذه الحالة يبعد الوجود البشرى، ويفصل عنايته ويجعله مراقباً موضوعياً لا مصلحى ولا معتنى للصورة المألوفة أو المستقلة فى النهاية التى إغيت فيها الزمنية - خطرهما وإمكاناتها. (٩)

إن نسقى «الخريطة» و«الأيقونة» للوجود والذين ينشآن على التوالى من رؤية العلم الوضعية - العلمية والمثالية - الرمزية يضعان الوعى الإنسانى فوق ضجيج الحياة ويمكنان الإنسان من قسط من الموضوعية والمسافة عن الأشياء كما هى. ويتمكن الإنسان كمراقب من النظر إلى كل الحياة وإستيعاب نظامها وأن يفهم أصولها ونهاياتها (غاياتها). ويتخذ الإنسان الأونطو - لاهوتى فى بنائه لرؤية العالم والوجود موقفاً من اللامصلحية واللاشخصية وهو يميز من خلال الملاحظة بين الدائم والمتغير، وهو يحبس إهتمامه وعنايته. ويتمكن هذا الإنسان من أن يضع أمامه أو يستحضر بالحضور والتأكيد الموضوعات لتحليلها ومعالجتها وحسابها، وهو يمارس الإرادة والقوة على العالم وفى كل هذا يعبر الإنسان المتافيزيقى عن رؤية مكانية (مساحية) إلى حد عميق للوجود.

وقد رمى سبانوس إلى «تدمير» النموذج أو رؤية العالم المساحية التقليدية لصالح المنهجيات الزمنية ولكن ما الذى يجلبه هذا. التدمير؟ «إننى لا أعنى بالتدمير بالطبع (الإبادة) بل أعنى مشروعاً تأويلياً يتأسس على فهم للحقيقة... كظهور-أوإخراج إلى المكشوف من الخفاء أو النسيان [الوجود والزمن، ٥٧]- يتخذ شكل التدمير - أو فك مجموع الشكل المكانى المساحى - مثلاً يقوم به هايدجر فى حوار مع ... الفلسفة المنتظمة لما أسماه بالتراث الغربى الأونطو- لاهوتى (١٠) ويفهم سبانوس على غرار هايدجر التدمير على أنه جهد تفسيرى يتوجه إلى فلسفة التراث المنتظمة ويقلبها ولا سيما فى نسقها المساحى لكى يكشف عن الإمكانيات المخفية والمنسية عبر فك الأبنية بعناية فى التشكيلات الميتافيزيقية للحقيقة المهيمنة الآن.

والبحث التدميرى فى فتحه للنص وتقدمه فى الزمن يطمس بروز وجهة النظر المساحية ويفصح عن الرؤى غير المحددة والغامضة للوجود التى تكمن مخفية فى التراث. وهو يكتشف الوجود بإعتباره مستمراً فى العملية الزمنية الفعلية ذاتها ويبين أن التفسير تجربة لا تتوقف من إخفاء وإظهار حقيقة الوجود. والمفسر التدميرى كوجود تاريخى فى العالم يتقدم بالإهتمام والعناية ليتحرك مستقلاً وإن حميمياً إلى

وجود النص لكي يعيد لنفسه ولزمته تمثيل حقيقة الوجود في نشاط من الإستعادة أو التكرار. والتفسير كتكرار يكرر ويمسك بالوجود التاريخي الأولى ويحوّله إلى بداية جديدة. والبداية هنا لا تختزل في الماضي (أو في شكل من أشكال الاسترجاع المنزوعة منه الزمنية) بل تبدأ ثانية بكل أخطار وتهديدات البداية الحقيقية. وعملية التفسير التدميري هذه «تجعل من الزمن العنصر الذي يعيش فيه الإنسان وتجعل من الإستكشاف الدائب لانفتاح الزمن نشاطه (الذي ينقذه)»^(١١) وهكذا يقذف بالإنسان إلى الوجود التفسيري اللانهائي. فلا ثمة إكمال.

ومن الكاشف إن سببانوس اتجه بعد الشكلية إلى مواجهة نقد الأسطورة ونقد جنيف والبنوية وغيرها من أشكال التفكير «الميثافيزيقي». ويفترض أن كل أشكال النقد هذه تبدأ البحث بإدراك مسبق التحديد «لصورة الكاملة» أو بالتزام إفتتاحي «بالشكل الكلي»، وهكذا تكون النهاية واضحة قبل أن تبدأ القراءة. وهذه التوقعات المؤكدة من نوع أو آخر تفسر الوسط الزمني للأدب داخل صورة شاملة لشيء غير متحرك - دائرة مغلقة، حضور نزعت منه الزمنية. ولم تدرك هذه الأنظمة التفسيرية «الميتافيزيقية أن المعنى مثل الشكل مفتوح بلا نهاية؟ وهذه المناهج المساحية في مطالبتها وتوقعاتها بالكلية وفي رغبتها فرض السيطرة على النصوص وفي قلقها المكبوت إزاء عدم التأكد المستمر حولت عدم النظام إلى نظام والفوارق إلى توحيات والكلمات إلى الكلمة. وأنواع النقد التقليدية في عدم قدرتها لترك النصوص توجد في إنفتاح تغلق ظهورات الحقيقة المنكشفة في توالٍ وكل النقد الميثافيزيقي في فرضه للمكانية على العمليات الزمنية للوجود يمارس استراتيجية خبيثة على وجه الخصوص: «هي وفق كلامهم إستراتيجية تخضع للدور الذي يخلق الفهم الظاهراتي/ الوجودي للكينونة الزمنية للوجود وبالمثل للكينونة الزمنية - تتابع الكلمات - للنص الأبدي»^(١٢)

والجوهرى في مشروع سببانوس هو فتحه للنص على النشاطات والإكتشافات الفردية الخلاقة - الوجود - عند القارئ. وهو بالفعل يسحب سلطة كل من الناقد والكاتب على المنظور المساحي للنص. ولم يعد من الممكن أن يحوم الناقد أو الشاعر فوق النص ليتأملاه في علو رباني وفهم كامل. ولابد للقصيدة كي تبعث فيها الحياة أن تتفتح في عناية حريصة وحميمية في حوار مستمر بين القارئ والنص. و«شكل» القصيدة هو بناء متأخر تذكري، فهو لم يكن يوجد قبل ذلك. والقراء لا يخبرون الشكل لأن تدفق الكلمات، وهو الوجود الزمني للنص، يطلب من القارئ الإنهماك النشاط والاستكشاف المهتم. ومن هنا فالنص حدث - حدث يقع داخل أفق القارئ الزمني حدث يُخبر بالضرورة كتفسير، حدث يكتشف زمنية الوجود في الحاضر ومن أجله. (ك. د. ٤٤٥) والقصيدة كفعل وحدث تنتج الشكل من خلال العملية وتنتج المعنى من خلال التفسير وتنتج الوجود من خلال الكينونة. وهذه ليست كيانات توضع داخل

النصوص أو تكون قابلة للإستخراج منها. بل هي أبنية تنشأ بعد التدبر. والعمل الأدبي يؤخر الإكتمال أو الإغلاق بإدخاله القارئ في عملية تحقيق مفتوحة النهاية وهو يتطلب مزاجاً استفهامياً مستمراً وموقفاً متطوعاً للمستقبل ويرفض التفسير الذي يفرض الكلية. والنص يطلق نشاطاً من المشاركة والمراجعة المستمرة. وعندما يوقف هذا النشاط يحدث الاختزال والتشيؤ في هيئة الإسترجاع الخبيث.

ومما له مغزى أن سبانوس يحدد مكانة متوازنة ومتساوية في الأولوية لكل من الوجود والفهم والخطاب (وهو في هذا يتبع تعاليم هايدجر في الوجود والزمن) والخطاب مثل الوجود والتفكير يبرز أولياً في (أو في هيئة) لحظة الوجود المؤسسية (هـ. ك، ١٣٨) ومع ذلك فالكلمات كثيراً جداً ما تبدو لنا كصور أى أنها تصبح صوراً جامدة نلاحظها ونتأملها لا لنسمعها. وهذا الفرض للمساحية يتطلب التدمير. ويرى سبانوس «أن الهيكل الوجودي الأساسى للحياة البشرية هو اللغة ككلام إنسانى». (هـ. ك، ١٣٨) (١٣) وهو في اعتناقه لهذه النظرة للغة ككلام أولى يعمل داخل تراث «التأويلية الجديدة» وضد اتجاه الكثير من النقد والنظرية الأدبية المعاصرة.

وفي نهاية الأمر يتجاوز نطاق مشروع سبانوس وضع علم تأويل جديد لقراءة النصوص الأدبية. فما يتصوره هو تاريخ أدبي جديد. «إن التوجه الزمني في معارضة المساحي هو المفتاح ليس فقط لقراءة النص الأدبي بل لاكتشاف تاريخ أدبي جديد». (هـ. ك، ١١٦) ويعتقد سبانوس أن علم التأويل التدميري «يفتح إمكانية لتاريخ أدبي جديد على الدوام - تاريخ أدبي ما بعد حدث أو حدث حقيقى، وهو تاريخ يركز على كسر الإكمال ويثبت بذلك عدم قابلية النصوص الأدبية للإستنفاد (أى التاريخ الأدبي كإساءة القراءة) كما يلزم الأدب بالمهمة الأكبر والأصعب (التغلب على الميتافيزيقا) - وهو تاريخ بمعنى آخر يضع الأدب في خدمة الوجود وليس الوجود في خدمة الأدب». (ك. د، ٤٤٦) ويكتشف الناقد التدميري باستعمال التأويلية الجديدة أن النصوص لا نفاذ لمعانيها. وقراءة النص تعنى بالضرورة «إساءة قراءته». والنصوص دائمة. ولهذا فالتاريخ الأدبي بالتعريف مفتوح بشكل دائم وجديد على الدوام. وعلم التأويل هذا مدمر بالضبط من ناحية أنه يكتشف ويقبل ويوسع عدم قابلية النصوص والتاريخ الأدبي للإستنفاد. وقد وسع سبانوس في رأيه حول التاريخ الأدبي الجديد من أسلوب هايدجر الظاهراتى الأدبى المميز نحو نظرية للتاريخ والتراث كأحداث لا تتوقف وأداءات لا تستنفد. وهو في نفس الوقت يجلب أفكاراً من التفكيكية التأويلية الظاهراتية.

إن ما فعله سبانوس للتأويلية الجديدة هو الإتيان بها بقوة إلى داخل مجال النقد والنظرية الأدبية لأنها لا تتوجه كما هي الحال عند بالمر إلى إنشاء علم تأويل عام. وعلى الرغم من أنه يضيق طموحات علم التأويل الظاهراتى فإنه يمد من نطاقه إلى

أركان الدراسات الأدبية المختلفة .ولا يبدو هذا بجلاء أكثر مما يبدو في ملاحظاته حول وضع تاريخ أدبي جديد . وبينما يسير هذا الجهد بصورة تدريجية إلا أنه يصور بشكل درامي ما تتضمنه تلك التأويلية الجديدة لمجال النقد الأدبي . وتنتمي الإهتمامات المتسلطة بالزمنية والتاريخية عند سبانوس لا إلي ماضي النص أو المؤلف بل إلي حاضر النص والقاري . ويهدف التركيز علي «علم الشعر الشفهي» إلي تحقيق قوي الأدب التأثيرية والتعليمية في الحاضر والتو. والهدف الكلي للتأويلية التدميرية هو إحياء الماضي اليوم وليس تكريس الآثار القديمة كما في أسلوب الفيلولوجيا الأثرية. والهدف هو تجاوز الاحترام القاتل لماضي التاريخية والتأويلية القديمة. فإذا لم يعش النص اليوم فهو ميت. وعلي العكس من بالمر لا يكاد سبانوس يظهر اهتماماً بتاريخية رؤي العالم والأشكال اللغوية السابقة التي تطرح المشاكل لقاريء النصوص الأقدم . ويتمكن سبانوس بتركيزه علي الأدب الحديث من إفساح المجال بالكامل لإنشغاله بالزمنية في الآن الحاضر. ويجسد بغضه للتشكيلات المساحية الغضب الظاهراتي التقليدي من الواقعية والمثالية الفلسفية. وقد غير من فلسفته في التاريخ بتخليه خلال السبعينيات عن «الجماليات المقدسة» للوجودية المسيحية لصالح التأويلية التدميرية لظاهراتية هايدجر: فأعمال الماضي لا يمكن أن تعيش في الحاضر – إلا إذا مرت بالتدمير علي يد القاريء. ومع ذلك فهذا العنف في أعماقه إيماني النزعة: فهو يحفظ الماضي بحيوية ونشاط معاصر.

وبينما نحا أسلوب الكتابة عند النقاد الظاهراتيين والوجوديين الأمريكيين إلي الأساليب «الخلقة» أو الأدبية كما في أعمال ج. هيليس ميللر وچيفري هارتمان وسوزان سونتاج وإيهاب حسن فإن أسلوب نقاد علم التأويل ظل «فلسفياً» بثبات وعند الجميع كما هو واضح في نصوص بالمر وهيرش وسبانوس. ويميز هذا الملمح، من بين ملامح أخرى، التأويلية (القديمة والجديدة) عن النقد الظاهراتي والوجودي. وكان سبانوس أكثر النقاد الفلسفيين في أمريكا اتساماً بأسلوب مكثف – وهي صفة نلمحها في كتاباته التأويلية أكثر مما نلمحها في نقده الوجودي.

وقد وسع سبانوس في أوائل الثمانينيات من مشروعه بإضافة بعد جديد لتحليله التدميري. وبجانب فكرة فك البناء التي أخذها من هايدجر في أواسط السبعينيات ودعا إلي فكرة السلاية التي وضعها فوكوه ومارسها وقد نقلها بتصرف عن إدوارد سعيد وماركسيين متنوعين بجانب ميشيل فوكوه. وقد تحرك الأعضاء الأصغر للمجموعة المرتبطة بدورية الحدود^٢ في اتجاه مماثل بمن فيهم جو ناثان أراك وبول بوفي ودانييل أوهارا بين آخرين. ولم تتضمن النسخة اللاحقة للتأويلية التدميرية فحسب تعرية التصلبات المساحية والتشكيلات الأونطو – لاهوتية وإنما أيضاً كشف الأسس والقيود الثقافية. أو «الأرشفية» التي تولد السيطرة والقوة التأديبية المهيمنة.

وأدى هذا «النقد الدنيوى» الجديد بسبانوس إلى تقييمات سلبية للثقافة البورجوازية والإقتصاديات الرأسمالية والمسيحية الكالفنية. والذي حدث لسبانوس واضح: فطرح سؤال الوجود يعنى أيضاً طرح أسئلة الوعى واللغة والطبيعة والتاريخ وعلم المعرفة والقانون والنوع والسياسة والاقتصاد والبيئة والأدب والنقد والثقافة. وكل من هذه المجالات كموقع متساوى الأولية فى «مسار الوجود» يتضمن كل المجالات الأخرى مهما كان تكوينه غير متساو معها فى أية لحظة تاريخية . وبدء البحث فى مجال واحد يعنى إلى درجة ما فتح كل المجالات الأخرى للسؤال . ويؤدى مفهوم «مسار الوجود» ، وهو مفهوم أساسى فى تأويلية سبانوس المتأخرة ، بشكل حتمى تقريباً إلى النقد السلالى الثقافى فى أسلوب يسارى . وتميز سبانوس من بين النقاد التأويليين الأمريكيين بمحاولة ربط تراثى هايدجر وماركس – فى مسعى لإدماج التحليل الأيديولوجى فى مشروع علم التأويل الظاهراتى.

علم التأويل بعد التفكيكية

يتضمن التطور التاريخى للحركة التأويلية فى الدراسات الأدبية الأمريكية مرحلتان. وحدثت نقطة التحول فى أواسط السبعينيات – وهى اللحظة التى قفزت فيها التفكيكية لتصبح محل انتباه معظم منظرى علم التأويل. كان علم التأويل قبل مقدم التفكيكية وسواء أكان ظاهراتياً أم فيلولوجياً مشتقاً من التراث الألمانى الممتد من شلايرماخر إلى جادامر . أما بعد التفكيكية فقد بدأ يدخل فى حسابانه ويتسع للفكر الفرنسى ما بعد البنىوى بدون التخلّى عن مشروع التأويلية . وهذه هى النقطة التى برزت فيها أعمال ريكور وبدأ عندها مشروع سبانوس ؛ إذ سعى كلا المفكرين إلى إدماج «الفكر التفكيكى». وقد شهدت المرحلة الثانية من علم التأويل والتى اختتمت مع نهاية حقبة فيتنام نشر عدد من الكتب تعالج مغزى التفكيكية بالنسبة لعلم التأويل. ومن بين ما يزيد عن العشرة نصوص المتنوعة التى تمثل هذه المرحلة المتأخرة من التطور نجد كتب ديفيد كوزنز هوى الدائرة النقدية: الأدب والتاريخ وعلم التأويل الفلسفى (١٩٧٨)، وبول أ. بوشى علم الشعر التدميرى: هايدجر والشعر الأمريكى الحديث (١٩٨٠) وجيرالد ل. برونز الاختراعات: الكتابة والنصية والفهم فى التاريخ الأدبى (١٩٨٢) وسوزان أ. هاندلمان قتلة موسى: ظهور التفسير الحاخامى فى النظرية الأدبية الحديثة (١٩٨٢) ثم معها كتب روبرت د. ماجيلولا الظاهراتية والأدب (١٩٧٧) وبريدا يصلح نفسه (١٩٨٤) وكتاب ت. ك. سيونج البنىوية وعلم التأويل (١٩٨٢) والمكمل السيميوطيقا والموضوعات فى علم التأويل (١٩٨٢).

وقد تحرك علم التأويل فى ألمانيا نفسها تحت تأثير ما بعد البنىوية الفرنسية إلى فترة من «ما بعد التأويلية» فى أعمال ما نفريد فرانك وفريدريش كيتلر وغيرهما. ومما

يثير الإنتباه أن فرانك تقبل في كتابه ما يقال وما لا يقال: دراسات في علم التأويل ونظرية النص الفرنسية الحديثة (١٩٨٠) بالأسس اللغوية للوجود بينما سعى إلى المحافظة على تماسك الذات ضد هجمات جاك لا كان و جاك دريدا على وجه الخصوص. وحاول فرانك بالعودة إلى شلاير ما خدوسارتر أن يعدل الحتمية اللغوية والتفكيكية المعاصرة بوضع نظرية غير أونتولوجية- تقوم على اللغة - عن النفس. وسواء نجح هذا الجهد الممثل لاتجاه أكبر أم لم ينجح فإنه أظهر أن الإشكاليات الفلسفية التي صاغت التفكيكية الفرنسية قد اقتحمت علم التأويل الألماني.

وقد اتخذت مواجهة نقاد التأويلية مع التفكيكية أشكالاً متنوعة في المرحلة الثانية. ففي الاختراعات مثلاً يصور برونز الفلسفة التفكيكية على أنها علم معرفي مفصل يلتزم بالتفكير في أطر أنظمة لا تاريخية منغلقة على نفسها وفي إطار أبنيتها المنطقية. ويقول برونز أن «دريدا هو أكثرنا تذوقاً للأنظمة في حميمية وخيالية. وهو أشبه بالفيلسوف ليبنيتز مخيف ومتروك»^(١٤)، والأساس الجوهرى للغة ولفهمها عند برونز هو التاريخ في تصور له كعملية لا يمكن الفكك منها من الأحداث والمواقف التي تنتج الممارسات الاجتماعية. وتفسيرات النص إذا فهمناها كممارسات اجتماعية مرتبطة بالزمن وليس كأفعال ذهنية شكلية تظهر في التاريخ ببساطة. وهي دائماً خاضعة للمعايير النسبية للعقلانية وجذورها تقع في أشكال الحياة المحدودة. ولهذا فإن فهم التفسير يعنى فهم تاريخه ولا يعنى تملك فكرة عالمية أو بنيوية عنه. وقد استفاد نقاد تأويليون آخرون من الانتقاد التاريخى للمنهجيات التفكيكية كخط أساسى للدفاع ضد دريدا وأتباعه. وهذا الخط التاريخى نشأ أولاً على يد جادامر وهو تلميذ هايدجر وقد ظهر ليس فقط في أعمال برونز بل أيضاً عند هوى وسيونج- إذ أدمج الأول التفكيكية بعقريّة في عمله بينما استأصلها الثانى من مشروع التأويلية.

وكانت مواجهة سبانوس مع التفكيكية تعتبر غير عادية في دوائر علم التأويل بسبب الاستراتيجية الخاصة التى اتبعها. فهو لم يدن فلسفة دريدا كما فعل سيونج ولا جردها من فعاليتها في أدب وأدمجها كما فعل هوى ولا ركز في مبالغة على بعدها البنيوى على طريقة برونز. بل رجع إلى مصادر فكرة هايدجر عن التدمير والتي لم تستغل بعد كما وجدت في الوجود والزمن. وكان مدخل سبانوس الأول تجاه «التأويلية التدميرية» والذي وضع بين عامى ١٩٧٥ و ١٩٨٠ أونتولوجياً، أما مدخله الثانى الذى عمل عليه منذ عام ١٩٨٠ فكان سلالياً (أو أيديولوجياً) بالإضافة إلى كونه أونتولوجياً. ولم يسعى سبانوس بالأساس إلى طرد أو ابتلاع التفكيكية وإنما إلى مواجهتها على طريق وسائل وشروح بديلة انتقاها من هايدجر وفوكوه وليس من جادامر أو ريكور - والأخيران هما مصدرا الدعم المعهودان عند التأويليين الأمريكيين المتأخرين المحصورين.

أما المواجهات التي نجدها في أعمال ماجليولا وهاندلمان مع التفكيكية فهي جذابة للاهتمام وغريبة الوضع في آن. فعندما نشر ماجليولا دريدا يصلح نفسه لم يكن مجرد تابع لهايدجر كما بدا في ختام كتابه **الظاهراتية والألب**. وحاول ماجليولا كمسيحي من المذهب الكرملى أن يصوغ «تصوفاً فارقياً» من خيوط الظاهراتية الهايدجرية والتفكيك الديردي وبوذية ناجارجونست والمسيحية التلثية. وبدون الحكم على نجاح مشروع ماجليولا اللاهوتي وإذا نظرنا إليه كمنظر نقدي فقط نلاحظ أنه ظل يدور في فلك التأويلية الظاهراتية. ^(١٥) أما هاندلمان فقد ذهب في **قنلة موسى** إلى أن التأويلية الألمانية من شلاير ماخر إلى جادامر لها جذورها في أساليب فهم النص عند آباء الكنيسة بينما أسس «التأويلية التفكيكية» من فرويد إلى دريدا وبلوم توجد في أساليب التفسير عند الحاخامات. والتوجه في مشروعها هو أزاخة التفكيكية من «وضعها» القلق في تاريخ علم التأويل الأوروبي ووضعها في تراثه اليهودي «الصحيح» - وهو تاريخ طويل من «تأويلية الهرطقة». ونستطيع القول بدون تقييم لاهوت هاندلمان أنها نشطت كناقدة تأويلية ليس في تراث الظاهراتية وإنما في تراث المدراس (المدرسة) اليهودي في ارتباطه بالعقيدة اليهودية.

وقد ظهر خلال المرحلة الثانية شرح مهم ومؤثر لعلم التأويل في كتاب ريتشارد رورتي **الفلسفة ومراة الطبيعة** (١٩٧٩). ورورتي فيلسوف أمريكي بارز منغمس في تقاليد الفلسفة التحليلية والبراجماتية الحديثة وليس في الظاهراتية الأوروبية وقد وجد نفسه يطرح بعيداً المشاريع «التحليلية» لعلم المعرفة وفلسفة العقل ونظرية اللغة - فلسفات ديكرت ولوك وكانت وهو سيرل ورسل - لصالح تأويلية فلسفية غير منهجية تدين لهايدجر وفتجنشتاين وديوي وسارتر وجادامر. وحسب تقييم رورتي التاريخي فإن علم المعرفة التأسيسي قد وصل إلى طريق مسدود ويجب أن يأخذ علم التأويل مكانه. ولم تكن الفلسفة التأويلية المحلية التي في ذهن رورتي لتستمد بالتأكيد في «التأويلية القديمة» عند شلايرماخر وديلتى وبيتي وهيرش - وهي جزء من تراث علم المعرفة الواصل لنهاية الطريق في التزامه بالأطر الموضوعية للبحث والمعايير العلمية للتحقق. فعلم التأويل عند رورتي تاريخي ونسبي. وهدف المشروع التأويلي حسب تعبير رورتي نفسه هو «هز ثقة القارئ في العقل كشئ لا بد للمرء أن يكون عنده نظرة فلسفية له أو في المعرفة كشئ لا بد أن توجد نظرية عنه وكشئ له أسس، وفي الفلسفة، كما فهمت منذ عهد كانت». ^(١٦) وما أزعج رورتي في تراث الفلسفة الديكرتية - الكانتية هو «محاولته للهروب من التاريخ - وهي محاولة للعثور على الشروط غير التاريخية لأي تطور تاريخي محتمل» (٩) وقد رفض رورتي كغيره من منظري علم التأويل الجدد البحث «اللامصلحي» و«الموضوعي» و«المحايد» و«العقلاني» لأنه يحول البشر إلى ظواهر قابلة للمعرفة ولا تاريخية وتجريبية أو موضوعات أكثر منهم فاعلين أخلاقيين أحرار وغامضين.

والتأويلية عند رورتى كما عند جادامر هى موقف وليست منهجاً. وهى تتضمن «الرغبة فى النظر إلى البحث باعتباره خوضاً وليس عملية اتساق مع انساق العقلانية - تعامل مع الناس والأشياء وليس تطابقاً مع الحقيقة باكتشاف جواهر الأشياء» (١٧) والنموذج الذى يطرحه لنشاط التأويلية هو المحادثة أو الحوار المفتوح للنهاية . وهذه المحادثة العملية (البراجماتية) أو الحوار لا تفترض مسبقاً أية أرضية أو رحم معرفية مشتركة، وهى تسير فقط على أمل الوصول إلى اتفاق أو عدم اتفاق مثمر، ومما له مغزى أن نموذجة للفيلسوف التأويلى ليس العالم بل «التأدب العالم والممارس المتعدد الأنشطة والوسيط السقراطى بين الخطابات المتعددة» (مرآة الطبيعة، ٢١٧).

وقد حاول رورتى فى الثمانينيات وبعد أعماله التأويلية فى السبعينيات أن يخضع علم التأويل لبراجماتية معدلة وموسعة فى تراث وليم جيمس وفريدريش نيتشه. وفى هذا المشروع الأخير لا نجد فقط هايدجر وجادامر ضمن أسماء الأساتذة بل أيضاً فوكوه ودريدا. ويتوافق المشروع النصى لما بعد البنيوية الفرنسية مع هذه البراجماتية الجديدة ويعينها: «إننا نفهم دور النصية على النحو الأفضل داخل ثقافتنا إذا رأينا فيها محاولة للتفكير وصولاً إلى براجماتية شاملة...» (١٨) والمهم هنا هو مزج رورتى لعلم التأويل مع التفكيكية فى سبيل أغراض فلسفية ونقدية أخرى أوسع. وقد حاول بدلاً عن المواجهة بين التأويلية والتفكيكية أن ينشئ تركيباً منهما فى معارضة الفلسفة التحليلية الأنجلو - أمريكية والمنهج العلمى.

وقد بتر النقاد التأويليون فى المرحلة الثانية أحياناً التفكيكية كما فعل برونز وسيونج وهيرش وأدمجوها أحياناً فى علم التأويل كما فعل هوى. وأدخلوها أحياناً مع مشاريع «فريدة فى بابها» كما فعل ماجيلولا وهاندلمان ورورتى. كما أنهم أحياناً رحبوا بها وتحذوها كما فعل سبانوس وبوشى وغيرهما من نقاد مجلة الحدود ٢. ونجد المواقف الفكرية أو السياسية هنا تتراوح من المرجعية المحافظة إلى التسامح التحررى وإلى الإلحاق الليبرالى وإلى الديبلوماسية التقدمية. أى أن التكتيكات المؤسسية السياسية للنقاد التأويليين فى المرحلة الثانية توزعت على طيف من الإتجاه المحافظ المتصلب إلى التقدمى الماكر. وهكذا فقد شكلت التفكيكية الحركة التأويلية بطرق مدهشة كاشفة عن تنافرها الأيديولوجى ومستخرجة إمكاناتها المتنوعة.

وظلت التأويلية الأدبية فى حقبة فيتنام والعقد الذى تلاها حركة صغيرة نسبياً. ولم تنشر مجلة أخرى غير الحدود ٢ النقد التأويلى بانتظام. ومن المفارقة أن هيرش وحده هو الذى برز كشخصية رئيسية فى النقد الأمريكى المعاصر. ووجه المفارقة أن معظم النقاد التأويليين عملوا فى تراث هايدجر وجادامر وليس فى تراث شلايرماخر وديلتى. ولم يكن أثر الممارسات التعليمية التأويلية ونشر كتبها المدرسية على النقد التطبيقى وسياسات المؤسسات ذا حجم يذكر. ومع ذلك حصلت التأويلية كغيرها من

أشكال النقد الفلسفى التى تدين للتفكير الأوروبى الحديث على اهتمام جاد بين العدد المتزايد من المنظرين النقديين المعاصرين وشكلت جزءاً من نظام الخطاب والإستشهاد عند ذلك العلم الفرعى المهم داخل الدراسات الأدبية. ومما يفسر جزئياً افتقار النقد التأويلى للنفوذ فى عالم النقد الأدبى الأمريكى ندرة قيامه بقراءات متواصلة للنصوص - ندرة انشغاله بالنقد التطبيقى الخالص. كذلك فإن النقد الظاهراتى والوجودى سبق الكثير من مقولات وجدة الفلسفة التأويلية فى ريادته قبلها للانتقاد المضاد للسلطة ولمفهوم البحث اللامصلحى وفى دعوته لأخلاقيات المشاركة وفى تشجيعه لعدم التسامح مع الشككية. ويبدو أن ما أضافه علم التأويل إلى هذا المجهود - الإهتمامات مثلاً بالزمنية وبالتاريخ وبالشعريات الشفاهية وبالدائرية التفسيرية - لم يكن ضخماً إلى الحد الذى يدفع بمشروعها إلى مقدمة النشاط أو الاهتمام النقدي.

وقد قدم نقد استجابة القارىء بعض ما كان يمكن أن تسهم به التأويلية فى التفسير الأدبى «العادى». وكان نقد استجابة القارىء يحظى بقدر كبير من الاهتمام فى الدوائر الأدبية خلال حقبة فيتنام وفى أعقابها مباشرة. ويتصور منظرى مثل منظرو التأويلية الأدب كحدث وكشف ذى كينونة زمنية يتضمن الاستكشاف والمجازفة من جانب القارىء ويتطلب تعاملات حوارية لبناء المعنى. لكن كانت تنقص هذا النقد المنافس الأسس الفلسفية فى الأونطولوجيا والتناول الجوهرى للتاريخية والإلتزام بعلم الشعر الشفاهى والجذور القوية فى اللاهوت والفلسفة والعلوم الإنسانية - وكلها قد أضفت على علم التأويل التميز والعمق الذى دعمه فى مراحل تطوره اللاحقة وسط مجموعات صغيرة نسبياً من علماء اللاهوت والفلاسفة وعلماء الاجتماع بالإضافة إلى نقاد الأدب.

لقد كانت التأويلية الأدبية جزءاً من «علم عام للتأويل» أعرض نطاقاً. وقد اتفق بالمر وهيرش على هذه الرابطة فى البداية فى أواخر الستينيات. ووافق سبانوس وكذلك ماجليولا عليها بعد عقد أو نحوه ومعهما هارتمان وهوى ورورتى وهاندلمان وسيونج وبرونز وغيرهم. ولم تقتصر التأويلية على العكس من نقد استجابة القارىء على النقد الأدبى، فقد تحاورت مع جهود متعددة العلوم أوسع. وتوزعت طاقاتها عبر طيف من العلوم التى ميعت من وقعها وإن زادت من جاذبيتها ووعودها. وقد قال ريتشارد رورتى بعد عام من نهاية حرب فيتنام: «إن التأويلية ليست (حركة). وهى ليست ملك هايدجر وجادامر وإن كنت أراهما مفيدتين للغاية... إن التأويلية علم عبور الفجوات والتنظير لما تنطوى عليه هذه العملية».^(١٩) وحسبما يرى بالمر فإنه من بين ما يزيد عن العشر فجوات المناسبة نموذجياً للبحث التأويلى نجد: الإله والإنسان، اللغة الماضية والحاضرة، الواقع غير الإعتيادى والعادى، التجارب غير المألوفة والتجارب اليومية، العقل الشرقى والغربى، النساء والرجال، السود والبيض، الأمريكيين الأصلاء

والمهاجرين (الجيل الأول أو الثاني أو الثاني عشر). وقد توسعت بؤرة تركيز علم التأويل مع الزمن لتشمل لا الأمور الدينية والتاريخية والفلسفية التقليدية وحدها ولكن أيضاً القضايا الجنسية والاجتماعية والسياسية المعاصرة. وساعدت الفلسفة الفرنسية في عصر الفضاء على إحداث هذا التوسع.

وقد تجلى الارتباط بين علم التأويل والنقد الاجتماعي في وقت مبكر عند فريدريك جيمسون في كتابه الماركسية والشكل: نظريات الأدب الجدلانية في القرن العشرين (١٩٧١) وكذلك في اللاوعي السياسي: القص كفعل رمزي اجتماعي (١٩٨١). وقد طور في هذين العملين تأويلية ماركسية انتقائية تدين أساساً لكتاب بول ريكور عن **التأويل**. وأخذ من ريكور التمييز الحاسم والجوهري في مشروعه بين التأويلية السلبية والتدميرية والتأويلية الإيجابية الاستيعادية. والأولى ترمى إلى نزع الأوهام على طريقة ماركس ونييتشه وفرويد ودريدا، وهي تتوحد مع نقد ماركس للأيديولوجية والوعي الزائف. أما الثانية فتسعى لإتاحة الوصول إلى بعض ينابيع الحياة الجوهرية في تحرك يذكرنا بالتأويلية المقدسة وبمثال الأمل عند إرنست بلوخ ومفاهيم الحوارية والكرنفالية التحررية عند ميخائيل باختين وبفكرة مدرسة فرانكفورت عن وعود السعادة المنبئة في الأعمال الجمالية: فالتأويلية الإيجابية تتمشى مع الالتزام الماركسي القديم بالتفكير اليوتوبي. ويقول جيمسون إن «التأويلية الماركسية السلبية والممارسة الماركسية للتحليل الأيديولوجي الصحيح لابد أن تجرى في فعل القراءة والتفسير التطبيقي متزامنة مع تأويلية ماركسية إيجابية أو فك لشفرة البواعث اليوتوبية لهذه النصوص ذاتها التي تظل أيديولوجية ثقافية».(٢٠)

ومثلما وسع سببانوس وبالمر من علم التأويل الظاهراتي الإيجابي المبكر في فكرهما والذي سعى في البداية للوصول إلى الوجود بحيث يشمل بعد ذلك تحليلاً ثقافياً إيجابياً يهدف إلى تشخيص الإنقسات وأوجه القمع الاجتماعية، أضاف جيمسون إلى النقد الأيديولوجي النازع للأوهام الذي وضعه أولاً تأويلية يوتوبية إستيعادية استلهمها من ريكور ومن التفسير الباطني القديم ومن الماركسية الثورية. وكما سنرى في الفصل الثالث عشر فإن ماركسية جيمسون مثل براجماتية رورتي أدمجت علم التأويل وما بعد البنيوية في مشروع عريض إيجابي مما يشهد على أهمية وفائدة علم التأويل والتفكيكية كذلك في الأيام التي أعقبت حرب فيتنام بالنسبة للنقد الثقافي الجديد. وقد أسهمت التفكيكية مهما كان توجهها اللاتاريخي في أفكار جيمسون ونقده للأيديولوجية والوعي الوهمي. والتفكيكية كغيرها من النظريات النصية «تحررنا بقوة من الموضوع الإمبيريقى (المادى) سواء أكان مؤسسة أو حدثاً أو عملاً فردياً - بإظهار اهتمامنا تجاه تكوينه كموضوع وعلاقته بالموضوعات الأخرى التي تتكون مثله». (٢٩٧) وبمعنى آخر فإن التفكيكية تكمل التأويلية الماركسية السلبية

بالكشف مثلها عن الخاصية المصنوعة والطبيعية المربوطة بالزمن في كل الظواهر
المسماة «بالأمبيريقية» وترابطها معاً. وما بعد البنيوية في عمومها تفتح أمام النظر
أسس التشكيلات الإجتماعية ليجرى عليها البحث التأويلي.

الفصل الثامن

نقد استجابة القارئ

عصر القارئ

نحا النقاد الأمريكيون في المقام الأول من فترة الكساد العظيم إلى دخول عصر الفضاء إلى التركيز إما على النص الأدبي أو على سياقات الأدب التاريخية والثقافية أو على الاثنين معاً . وتحولت بؤرة الإهتمام خلال السنوات الأولى لعصر الفضاء عند الكثير من النقاد البارزين والمنظرين إلى نشاطات القراءة والقراء. وأظهرت نشأة نقد استجابة القارئ نفسها بقوة في العديد من المشروعات النقدية المتنوعة بما فيها تلك التي قام بها أصحاب التوجه الأدبي من مفكرى الظاهراتية وعلم التأويل والنبوية والتفكيكية والنسوية. وإذا كان الإهتمام بتلقى النص قد ظهر قبل الحرب العالمية الثانية في أعمال أي. أ. ريتشاردز ومود بودكين ود. هاردنج وكينيث برك ولويس روزنبلات فإن الطوفان الحقيقي من الدراسات لم يبدأ في التركيز بقصد على القراءة والقراء إلا في أواخر الخمسينيات وبعدها بوقت قصير مما أوجد حركة عريضة القاعدة تعارض أشكال النقد السابقة التي يسيطر عليها النص والسياق. ومن بين النقاد الكثرين في أمريكا الذين أسهموا في تطور النقد المتركز على القارئ نجد ديفيد بلايش وستيفين بوث ووين بوت وجوناثان كلر وبول دي مان وجوديت فيتزلي وستانلي فيش ونورمان هولاند وسيمون ليسر وج. هيليس ميلر وريتشارد بالمروماري لويزبرات وجيرالد برينس وألان برينس ومايكل ريفاتير ووالترسلاتف وويليام سبانوس. ومما له مغزى أن نصف هؤلاء النقاد ربطوا أنفسهم بمدارس محددة وليس بهذه الحركة العريضة. فوين بوث مع شكلية شيكاغو، ودي مان وملر مع الظاهراتية ثم مع التفكيكية، وبالمرو سبانوس مع التأويلية، وبرينس وريفاتير مع النبوية، وكلر مع البنيوية ثم مع التفكيكية، وفيتزلي مع النسوية، وبرات مع نظرية فعل الكلام ثم مع الماركسية. ونتيجة لهذا فإن زمرة نقاد استجابة القارئ الأمريكيين البارزين و الذين تحدوا في ذروة نشاط الحركة أواخر السبعينيات يقتصرون على فيش وهولاند وبلايش - ونذكرهم هنا في الترتيب الزمني لدخولهم هذا الميدان وترتيب دراستهم في هذا الفصل.

وسواء فهمنا محددات عضوية الحركة على نحو ضيق أو عريض فإن مقولات فكرية معينة تميز نقد إستجابة القارئ خلال أوجه من أواخر الستينيات إلى أوائل الثمانينيات. فهو يحتاج ضد نقد الشكلية المتمركز حول النص، ويدعو بدلاً من ذلك إلى مدخل يتوجه للقارئ. وهو غالباً ما يركز على الطابع الزمني للقراءة ويقاوم التوجهات صوب التأويلية المساحية وعلم الشعر ذي النزعة العضوية وهويدخل إلى الساحة

مفاهيم عدم التواصل أو التقطيع النصي في مواجهة المبادئ التي تدعو للوحدة الأدبية. وهو يبحث في القيود المعرفية واللغوية والنفسية والاجتماعية على نشاط القراءة وجهود القراء. وهو يتجاهل في الغالب المسائل الظاهرة المتعلقة بالقيمة الجمالية ودور التاريخ. ولا يتلاعب بمقاييس الأسلوب الأكاديمي المستقرة، كما دفع بالبحث النقدي في اتجاه الجانب التعليمي بوضع النص والقارئ في الفصل الدراسي. وليس مما يدهش أنه شجع أنواعاً عديدة من مفاهيم الشعر التعليمي. وقد نحا في الجانب السياسي إلى التعددية الليبرالية الداعية إلى حقوق القراء في وجه تقنيات ومذاهبات المنهجيات العقائدية. وبتركزه الصارم على القارئ طور هذا النقد مجموعة ثرية من أنواع القراء - القراء العالمون، والقراء المثاليون، والقراء المتضمنون، والقراء الحقيقيون، والقراء المحتملون، والقراء الفائقون (السوبر)، و«الأدبيون». وقد وضع كغيره من المدارس والحركات في عصر الفضاء النقد الجديد في موضع كبش الفداء المسئول عن العديد من العلل والأخطاء في النقد الأدبي المعاصر. وعلى العكس من بعض الجماعات الأخرى لم يشكل نقاد استجابة القارئ دائرة أو كادراً محبوكاً وضيقاً من الرفاق الواصلين إلى دوريات ودور نشر ومعاهد وجامعات معينة. وبدلاً من ذلك كان للحركة قاعدة جغرافية وفكرية عريضة ومتزايدة - أكثر من كل مدارس النقد الأمريكي الأخرى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات باستثناء النسوية والنقد اليساري خلال عصر الفضاء.

وقد تميز نقد استجابة القارئ نتيجة لنطاق حركته الواسع بالعديد من الخلافات وأوجه عدم الاتفاق. ومع توسع الحركة ظهرت مقالات وأبحاث نموذجية مما زاد ببيولوجرافية مجال البحث هذا بصورة كبيرة جداً. وإذا كان النقد المتوجه للقارئ لم يغير من نسق الأعمال أو الكتب المدرسية الأدبية المعتبرة بصورة درامية ولم ينتج قواميس أو مراجع متخصصة فإنه ولد عدداً كبيراً من الجلسات الخاصة في المؤتمرات وأعداداً خاصة من الدوريات. ووصل إنتشار المواد المنشورة المفيدة إلى ذروته في ١٩٨٠ مع نشر مجموعتين نموذجيتين لكتابات نقد استجابة القارئ مزدوتين بمقدمات مفيدة وبيولوجرافيات مطولة:

(١) **القارئ في النص: مقالات عن الجمهور والتفسير** جمع سوزان سليمان وإنج كروسمان، نشر دار جامعة برنستون، ويحتوي على ست عشرة مقالة أصلية.

(٢) **نقد استجابة القارئ: من الشككية إلى ما بعد النسوية.** جمع جين تومبكينز، نشر دار جامعة هوكينز، ويعيد طبع أحد عشر نصاً رئيسياً للحركة وقد كانت هاتان المجموعتان الصادرتان عن دور نشر جامعية كبرى اللتان أعيد طبعهما كثيراً علامة الذروة في الانتقال من النقد المتمركز حول النص إلى النقد المتوجه للقارئ في حقل الدراسات الأدبية بالجامعات الأمريكية.

وتستعرض سوزان سليمان في مقدمتها الشاملة "أنواع النقد المتوجه للجمهور" ستة مداخل للنقد الإستقبالي بما فيها البلاغى، والبنىوى الإشارى (السيميوطيقى)، والظاهراتى، والتحليلى النفسى والاجتماعى التاريخى، والتأويلى. وتذهب إلى أن "النقد المتوجه للجمهور ليس حقلاً واحداً بل عدة ميادين وليس طريقاً مطروقاً واحداً بل عدة من مفترقات الطرق، وهو فى الغالب ممرات مفترقة تغطى مساحة واسعة من أرض النقد..."^(١) وعلى النقيض من جين تومبكينز فى "مقدمة لنقد إستجابة القارئ" تخصص سليمان ساحة كبيرة للنقاد الأوروبيين الذين كان لهم دور مهم فى "الثورة" التى فجرتها نظرية التوجه للقارئ. والنسق الذى تورده للنقاد الأمريكىين المهمين يشمل بلايش وبوث وفيش وهولاند وبرينس وريفاتير وبعض تفكيكىى جامعة ييل وبالتحديد دى مان وهارتمان وميللر. وبينما تصور تومبكينز أيضاً نقد استجابة القارئ على أنه متنوع المشارب وتلاحظ أنه "ليس موقفاً نقدياً موحداً من ناحية المفاهيم"^(٢) فإنها مع ذلك تذهب إلى أن هذه الحركة تظهر "تقدماً متماسكاً" فى خلال العقدين اللذين نمت فيهما وتظهر «تقدماً متماسكاً» فى خلال العقدين اللذان نمت فيها وتظهر خطأ رئيسياً من التطور النظرى (٩م، ٢٦م). ووفق هذا التصور فإن مرحلتين قد ميزتا التاريخ الداخلى للحركة فى تطورها من الشكلية عبر البنىوية والظاهراتية إلى التحليل النفسى وما بعد البنىوية. فى المرحلة الأولى يتصور نقد استجابة القارئ نشاط القارئ على أنه أداة فعالة فى فهم النص الأدبى بدون أن ينكر أن الموضوع النهائى للإهتمام النقدي هو النص. وفى المرحلة الثانية يتصور نشاط القارئ على أنه والنص سواء بحيث يصبح هذا النشاط مصدر الاهتمام والقيمة. وهذا «التحول الثورى» من النص إلى القراءة ومن المنتج إلى العملية فتح مجالات للبحث وأعاد موضوعة نظريات المعنى والتفسير وأعاد ربط النقد بالأخلاق ثم بالسياسة فى نهاية المطاف. وكما ترى تومبكينز فإن النقاد الأمريكىين الرئيسيين فى هذا التطور هم برينس وريفاتير وفيش وكلر وهولاند وبلايش. وهى على العكس من سليمان تسقط من الذكر أعمال نقاد استجابة القارئ الاجتماعيين والتاريخيين الأوروبيين وأعمال النقاد التأويليين الأوروبيين والمحليين. وتغفل كلتا الكاتبتان النظر فى النقاد النسويين الباحثين فى القراءة وربما لأن النقد النسوى لم يصل إلى أوجه إلا فى أواسط الثمانينيات بعد سنوات من وضع الخطط لمجموعات استجابة القارئ. وتختلف سليمان وتومبكينز كما هى الحال مع المؤرخين الآخرين لنقد استجابة القارئ حول المدى الحقيقى للتنافر وعدم الوحدة داخل الحركة. لكن أحداً لم يشك فى أنها مجال متشردم من البحث. فالتركيز الجديد على القارئ الذى يصور عادة على أنه تغير فى النسق الثقافى بدا وكأنه يشغل الحقة بأسرها وليس مدرسة أو أخرى وحدها.

القراءة: من الظاهرية إلى ما بعد البنيوية

كان أشهر أعمال نقد استجابة القارئ وأكثرها رواجاً في الستينيات كتاب ستانلي فيش **فوجيء بالخطيئة: القارئ في الفربوس الضائع** (١٩٦٧) وقد ركز فيش فيه وفي **المصنوعات المستهلكة لذاتها: تجربة أدب القرن السابع عشر** (١٩٧٢) بامعان على تجربة القارئ للأدب. وهو يصر بالنقيض من الفكرة الشكلية القديمة بأن النص الأدبي شيء مستقل كإناء محكم الصنع على أن العمل الأدبي يدخل إلى الواقع بالنسبة للناقد من خلال فعل القراءة - عملية الاستقبال. ولأن القراءة تحدث في الزمن فإن تجربة الأدب تتضمن تعديلاً متواصلاً للإدراكات والأفكار والتقييمات. ومن هنا فإن معنى العمل نجده في تجربة العمل نفسه وليس في الركاب المتخلف عن التجربة. والأدب عملية وليس منتجاً. ويستدعي النقد المعالجة الدقيقة للعبارات والجمل في سلسلة بطيئة من القرارات والمراجعات والتوقعات وعكوسات الرأي والاستعدادات وهنا تحل ظاهراتية القراءة محل كل من المشروع الشكلي التقليدي للوحدة المساحية والمشروع التأويلي القديم للتفسير الإسترجاعي.

ويصف فيش أسس نظريته الظاهرية في تصديره عام ١٩٧١ للطبعة غير المجلدة من **فوجيء بالخطيئة: إن المعنى حدث**، إنه شيء يقع ليس على الصفحة حيثما تعودنا أن نبحث عنه وإنما في التفاعل بين تدفق الحروف (أو الصوت) ووعي القارئ - السامع الذي يوسطه بنشاط. **إن فوجيء بالخطيئة** وإن كان لا يحتوى في أى موضع الإشارة إلى مثل هذه النظرية عن المعنى هو نتاج لها. " (٣) ومصادقاً لهذا الوصف يركز كتاب فيش في مجمله على قارئ ميلتون في **الفربوس الضائع** ولا سيما على اشتراك القارئ وإذلاله وتعليمه خلال مسار تلك القصيدة. ويرى فيش أن نهج ميلتون هو تشخيص حدث سقوط الإنسان في ذهن القارئ مما يجعل القارئ نفسه يسقط مثلما سقط آدم. ويتجسد معنى (أو مضمون) القصيدة في تجربة القارئ وليس في القصيدة نفسها وهذه التجربة تسمو بالقارئ من الناحية الفكرية والأخلاقية.

ويقتضى مفهوم فيش عن المعنى تصوراً غير تقليدي للشكل الأدبي ولم يلجأ للمداراة في هذا الأمر إذ قال إنه "إذا كان معنى القصيدة يقع في تجربة القارئ لها فإن شكل القصيدة هو شكل تلك التجربة، أما الشكل الخارجى أو المادى والفارض لنفسه والموجود بلا إنكار وبمعنى ما فهو عرضي وغير جوهري بمعنى آخر. " (٢٤١) وقد رفض فيش الفكرة الازدواجية التقليدية حول العمل الفني كشئ مصنوع يتألف من الشكل والمضمون واستبدل بها أحادية (تجربة القارئ = المعنى = الشكل) سبق أن وصفها النقاد الجدد بالمقولة "التأثيرية الزائفة" وطرح فيش موقفاً واضحاً حول هذه المقولة الضارة فيما يفترض .:

إننى أسعى وراء " التأثيرية الزائفة " بل أننى أعتنقها كمقولة وأتجاوزها . . أى أن جعل العمل يختفى فى تجربة القارئ له هو بالضبط ما يجب أن يحدث فى النقد عندنا لأن ذلك هو ما يحدث عندما نقرأ. وكل الملامح الشكلية التى نلاحظها عندما نرجع من تجربة القراءة كخطوط الحبكة والفكرة والبدايات والوسط والنهايات وعناقيد الصور هى خلال تلك التجربة مكونات الاستجابة وهيكلها... (ط - ي)

ويركز فيش بانتظام على الأساس الزمنى للشكل الأدبى والمعنى. فالأشكال المساحية - كالأنماط الشعرية التى تتحول إلى أشياء موضوعية بعد القراءة - وهمية. والمعنى والشكل موجودان مع تجربة القارئ ولا ينتجان بعد نشاط القراءة. وظاهراتية الزمن هى التى تحدد كل معنى العمل وشكله.

ويلغى نقد فيش المتوجه للقارئ كالنقد الظاهراتى الذى سبق أن وضعه ج. هيليس ميللر النص كموضوع الاهتمام الوحيد ويدعو إلى دور رئيسى لوعى القارئ. فتفاعل القارئ والنص والتضمن بين الذات والموضوع يحدث تركيزاً قوياً مضاداً للشكلية على الملامح التجريبية للعقل النقدي الناشط وليس على الملامح الشكلية للنص (الصور والحبكة والنوع الأدبى). ويعلق فيش مثل ميللر الوقائع الاجتماعية والقضايا التاريخية الخارجية ويستبدل بهذه الأمور العريضة إحساساً شاملاً بالنشاط الذى يحس به القارئ - الناقد الذى يعمل مع النص. وعلى الرغم من إتجاههما المعادى للشكلية وتوجهها صوب اللاتاريخية كان لهذين الناقلين آراء مختلفة حول النص وعلاقة النص - القارئ والمعنى. فبينما اعتبر ميللر أن وحدة النص هى الأعمال الكاملة رأى فيش أن العمل المفرد هو النص. و"النص" عند ميللر يجسد وعى الكاتب الذى يشاطره القارئ الحساس بصورة روحية: فالقارئ أشبه بالكاهن الذى يشارك فى الاحتفاء "بالنص" المقدس. أما عند فيش فالنص يعمل كحاكم صارم وصاحب سلطة على استجابات القارئ المتطورة. وفى صياغة ميللر ينشأ معنى "النص" من الموضوعات والموتيفات والنغمات المتكررة بإصرار على مر أعمال المؤلف مما يكشف عن نفس جوهرية أو مركز للوعى. وإعادة خلق مغامرة المؤلف الروحية الجوهرية تعنى ترجمة معنى عمله. ولكن المعنى عند فيش يتخلق فى القارئ بواسطة المؤلف مع تطور النص فى عملية القراءة: فالمعنى هو التجربة التتابعية عند القارئ للعمل وهو يفتح. ويتطلب تكوين المعنى الوصف التفصيلى لتجربة القارئ لحظة بلحظة.

وبعد **فوجىء بالخطيئة** بسنوات فصل فيش بتطويل وللمرة الأولى أساس نظريته حول استجابة القارئ فى "الأدب فى القارئ: الأسلوبيات التأثيرية" (١٩٧٠) والتى ألحقها فيما بعد بكتابه **المصنوعات التى تستهلك ذاتها** كإعلان نظرى أساسى. وبالإضافة إلى عرض نظرياته حول المعنى والشكل والنص قدم فيش فى هذا الإعلان صورة عن "القارئ الفاهم". ويفتح فيش للنظر فى انتقاله من النص إلى عملية القراءة

مجموعة جديدة من المشاكل قدر لها أن تسيطر على نقده طيلة السبعينيات والثمانينيات. والقارئ الفاهم عنده ليس "تجريباً ولا قارئاً حقيقياً بل خليط - فهو قارئ حقيقى (أنا) يفعل كل ما فى وسعه ليعلم نفسه." (٤) ولدى القارئ الفاهم كفاءة لغوية وأدبية - أى خبرة لغوية ومعرفة بالتقاليد الأدبية. ويشكل هذا الحد الأدنى من الكفاءة الشرط المسبق الضرورى لكل استجابات القراءة الممكنة. ولم يبدأ فيش إلا فى أواخر السبعينيات فى تفصيل ما تتضمنه نظرياته حول الكفاءة والتقاليد. لكنه تعرض للكثير من النقد القاسى بتحويله إلى الممثل الرائد لحركة استجابة القارئ فى أمريكا.

وقد انتقد بول دى مان فى أوائل السبعينيات فيش بسبب نظريته حول المعنى ورأيه فى المؤلف. ويرى دى مان أن فيش قد أتى "بفكرة تترد إلى الوراء حول التجربة غير الوسطية لتحل محل المعنى." (٥) وأدى هذا إلى التغطية على الازدواجية الكامنة فى اللغة. لقد ذوب فيش مادية وتعقد اللغة وبجانب ذلك افترض وعياً قصدياً عند المؤلف يتحكم فى تعقيدات المعانى عبر التلاعب بالتقاليد اللغوية والشعرية. ووضعت هذه الصيغة المشكوك فيها القارئ فى موقع الملاحق الأزلى للمؤلف مما يقلل بالفعل من عمله وخلقه. وكان مما أزعج دى مان على وجه خاص مفهوم رجعى عن القصد يوجد فى نقد استجابة القارئ عند فيش. وهو يرى فى تقديره أن فيش قد وضع المؤلف عن غير عمد كقارئ مثالى للنص. (٦)

وفى منتصف السبعينيات انتقد جوناثان كلر فيش لرفضه التعامل مع مفاهيم الكفاءة اللغوية والتقاليد الأدبية التى تمثل الأسس لنظريته حول القارئ الفاهم. إذ كان يجب وفق منطق الموقف أن يقوم فيش "بالبحث فى القراءة كعملية منتجة محكومة بالقواعد." لكنه بدلاً من ذلك تراجع إلى التفسير الفردى الموضوعى وفق الأسلوب الظاهراتى. وقد أغلق فيش مجالاً بأسره أمام البحث بمجرد افتراضه أن القارئ الفاهم قد استبطن المعرفة والقدرة الأساسية - وهذا المجال هو "توضيح إجراءات القراءة وتقاليدها بهدف تقديم نظرية شاملة حول الطرق التى نفهم من خلالها الأنواع المختلفة من النصوص." (١٢٥). ويتطلب هذا المشروع. وهو هدف النظرية الأدبية البنيوية المرسومة بعناية فى كتاب كلر علم الشعر البنيوى (١٩٧٥)، تحويلاً لبؤرة التركيز من القارئ الفرد إلى القارئ الجمعى (التجمعى).

وأعاد فيش فى ١٩٧٦ صياغة فكرته السابقة حول القارئ الفاهم من خلال المفهوم المنتج "لمجتمعات التفسير" الذى قدمه لأول مرة فى مقالته المهمة "تفسير الطبعة المشروحة". ويحدث هذا التحول الجديد انتقالاً من أساليب التفكير الظاهراتية إلى ما بعد البنيوية. ويسعى فيش لتفسير تنوع وكذا ثبات استجابات القراء للنص. وهو يفعل ذلك بالافتراض النظرى أن "المجتمعات التفسيرية تتألف من الأشخاص الذين يشتركون فى الاستراتيجيات التفسيرية ليس فيما يتعلق بقراءة النصوص

(بالمعنى التقليدي) بل بكتابتها وتكوين خصائصها وتحديد مقاصدها. وبمعنى آخر فإن هذه الاستراتيجيات توجد قبل فعل القراءة وتحدد بالتالى شكل ما يقرأ وليس العكس كما يفترض عادة.^(٧) ويفك كل مجتمع من المفسرين شفرة النصوص بالكيفية التى تتطلبها استراتيجياته التفسيرية. وهكذا على سبيل المثال تعيد الاستراتيجيات العديدة والتحليلية النفسية إنتاج نص واحد كل على حدة. وفوق ذلك يمكن للقارئ الواحد أن يستجيب بصور مختلفة فى أوقات مختلفة لأنه يستطيع أن ينتقل إلى مجتمعات أخرى أو ينتمى إليها. وعلى أى حال فالقارئ دائماً يستعمل مجموعة من الاستراتيجيات التفسيرية على الرغم من الرغبة فى الموضوعية أو إعطاء الانطباع بها. وكان يُظن تقليدياً أن المعانى كامنة فى النص سابقة على أى تفسير فردى ومستقلة عنه. أما عند فيش فالمعانى كلها تخلق عبر أفعال القراءة المعنية وعبر استراتيجيات التفسير خلال تجربة القارئ للنص لحظة فلحظة. ولهذا لا يقترح فيش فحسب قارئاً فاهماً بل قارئاً فاهماً هو عضو فى مجتمع تفسيري أو آخر، أى قارئ مجتمعى مجهز لخلق المعانى المعنية.

ويغير فيش فى طبيعة مشروعه مع انتقاله من القارئ الفاهم إلى المجتمع التفسيري وهو يترك وراء ظهره أفكاره السابقة عن المؤلفين والنصوص والقراء المتعلمين كل على حدة ويتبنى مفاهيم جديدة حول القراء المؤسسين والاستراتيجيات التفسيرية وبروتوكولات (إجراءات) الكتابة وإعادة الكتابة واجتماعية التفسير وسياساته المهنية. وهو ينشغل لا بأحداث القراءة بل بأنظمة الضوابط التى تحكم النشاط التفسيري والعقلية ذات الأساس الاجتماعى التى تولد التفسيرات التى يمكن التنبؤ بها. وهو ينكر إمكانية وجود بحث لا مصلحى وحقائق "موضوعية" فالمعتقدات والمصالح والقيم المجتمعية تشكل المعرفة وتكون الحقائق وتوجه البحث والتفسير. ويخرج فهم النص - أو (إعادة) كتابته - من المصالح والمعتقدات الموجودة سلفاً للمجتمع التفسيري المعين. "إن الإنسان لا يستطيع أن يقرأ إلا ما قرأه بالفعل."^(٨)

وقد روج فيش منذ أواسط السبعينيات وإلى أواسط الثمانينيات لنظرة براجماتية للكفاءة اللغوية والتقاليد الأدبية والاستراتيجية التفسيرية يعارض فيها المفهوم العالمى التقليدى فى رؤية باكون للعلم والعقلانية والبنوية الرياضية المجردة لعلم اللغويات عند شومسكى وعلم التأويل العام فى نقد هيرش. وهو يفضل التاريخية الفارقة الخاصة عند فوكوه وأفكار "اللغة العادية" عند فتنجنشتاين وجرايس وفلسفة رورتى وبريدا المعادية للتأسيسية. فهو يلح مثلاً بخصوص كفاءة اللغة على أن "المعرفة اللغوية سياقية وليست مجردة ومحلية وليست عامة ودينامية وليست جامدة، فكل قاعدة هى قاعدة بديهية وكل نحو كفاءة هو نحو أداء فى الباطن. وهذا هو السبب فى أن النظرية [العالمية أو التأسيسية] لن تنجح أبداً، فهى لا يمكن إلا أن تستعير مصطلحاتها

ومضمونها مما تدعى أنها تتجاوزه وهو العالم المتغير للممارسة والاعتقاد و الافتراضات ووجهة النظر وما إلى ذلك. " (٩) وكل المفسرون مرهونون بمكان ولا توجد نقطة مفارقة - متحررة من الموقف والسياق والقيم. ولا يستطيع النقد الأدبي أن يستبعد المصالح والمعتقدات المقامة اجتماعياً والمتحددة تاريخياً. ونتيجة لهذا ذهب فيش إلى البحث في اجتماعية المعرفة وطبيعة الاحتراف الأدبي.

وبينما غير فيش من مدخله على مر عقدين من البحث الظاهراتي إلى البحث ما بعد البنيوي فقد تعرض في الثمانينيات إلى نقد متزايد متظرين عديدين ولاسيما المنتمين إلى حركة الدراسات الثقافية اليسارية. إذ يقول إدوارد سعيد مثلاً " إذا كان كل فعل تفسيري كما قال لنا مؤخراً ستانلي فيش يصبح ممكناً ويتلقى قوته من المجتمع التفسيري فعلينا أن نمضي أكثر من هذا كثيراً بتوضيح أنواع الموقف والتركيب التاريخي الاجتماعي والمصالح السياسية التي يتضمنها بشكل ملموس وجود المجتمعات التفسيرية في حد ذاته. " (١٠) وبمعنى آخر يحتاج فيش إلى التحرك بعيداً في اتجاه علم الاجتماع والتاريخ والسياسة ويتفق فرانك لينتريكيّا مع هذا الرأي مشككاً من أن «قارئ فيش أدبي بشكل محض: وعضويته في مجتمع من النقاد الأدبيين تلغى بشكل ما القوى التي تشكل وضعه السياسي أو الاجتماعي أو العرفي... والمجتمع الأدبي المعزول عن الدوائر الأوسع للأبنية الاجتماعية والعملية التاريخية هو تكرار للانعزالية الجمالية.» (١١) وتظهر انتقادات مماثلة في كتاب ويليام كين أزمة النقد (١٩٨٤) وكتاب تيري إجلتون النظرية الأدبية (١٩٨٣) وغير ذلك من الأعمال التي نشرت في السنوات الأولى من الثمانينيات. وقد قفز فيش بتحركه من النص إلى القارئ الفاهم ثم إلى المجتمع التفسيري فيما وراء الشكلية إلى الظاهراتية وما بعد البنيوية وإن لم يصل إلى التحليل الأيديولوجي الذي تتسم به الدراسات الثقافية كما مورست في أمريكا خلال السبعينيات والثمانينيات.

التحليل النفسي للقراء

وضع نورمان هولاند على مر عقدين من الزمان تحليلاً مفصلاً للتعاملات الأدبية في سلسلة من المقالات والكتب لاسيما ديناميات الاستجابة الأدبية (١٩٦٨) والقصائد في الأشخاص (١٩٧٣) وخمسة قراء يقرأون (١٩٧٥) والضحك: سيكولوجية الفكاهة (١٩٨٢) والأنا (١٩٨٥). وتتبع هذه الأعمال من إهتمام دائم بطبيعة الاستجابة من ناحية التحليل النفسي. وبينما أوضحت الأفكار والمناهج التقليدية لنقاد التحليل النفسي في الماضي نشاطات المؤلفين والشخصيات الأدبية تركز دراسات هولاند في المقام الأول على التعاملات بين القراء والنصوص باستخدام النتائج التي توصل إليها علم نفس الأنا كوسيلة لفهم طبيعة تلقى النصوص. ويتمكن هولاند بتحليل بيانات عن

القراءات الفعلية التي يقوم بها قراء تجريبيون من وضع التطورات حول ديناميات الاستجابة بصياغة تحليلية نفسية محسنة. وهو يطرح بالأساس نموذجاً تقوم فيه ذاتية (أو شخصية) القارئ بإنشاء تفسير موحد للنص في ذلك النص: وهو يقدم تفسيراً نفسياً للكيفية التي تؤثر بها الشخصية على إدراك وتفسير الأدب. ويذهب هولاند إلى أن الإعتقاد بوحدة الاستجابة خاطيء لأن الشخصية الفردية تحدد الاستجابة في كل المجالات.

وإذا كان هولاند يستعمل في ديناميات الاستجابة الأدبية استجاباته الشخصية الذاتية ليستخرج منها نظرة تخطيطية حول التعامل بين القارئ والنص فإنه فيما بعد استخدم استجابات الآخرين لصياغة نموذج تعامل مستمد من التجربة العلمية ولاسيما في كتابيه **القصاصد والأشخاص وخمسة قراء يقرأون**. وقد استقصى في مقالة رئيسية كتبها مباشرة بعد هذه الكتب الثلاثة أساسيات النموذج وعبر عن مشروعه بذلك في أوجز الأشكال. وهو يقدم في بداية مقالته "الوحدة. الذاتية. النص. النفس" (١٩٧٥) والتي نشرت في **مطبوعات إتحاد اللغة الحديثة** ثم أعيدت طباعتها في مجموعة تومبكينز تعريفاً موجزاً لهذه المصطلحات الأربعة في العنوان (لأنها تمثل الأساس للصياغة الرئيسية للنموذج). ويعنى "بالنص" الكلمات الموجودة على الصفحة و"بالنفس" يشير إلى كامل شخصية الفرد - العقل والجسد. ويتصور هولاند "الوحدة" الأدبية مستخدماً الأفكار الدارجة بشكل تقليدي على أنها اتحاد الأجزاء أو كل بنائي يشبه الكائن الحي. كما يتصور "الذاتية" على أنها التركيب الموحد للموضوعات والأنماط الفرعية في حياة ما - وهي جوهر لا يتغير ثابت يسمى نمطياً "بالشخصية" ويربط هولاند بين هذه المفاهيم الأربعة لي طرح مجموعات مختلفة من العلاقات الرياضية بينها: "فالوحدة للنص هي كالذاتية للنفس" ^(١٢) وهذه واحدة فقط من النسب المهمة جداً. ويعنى هذا أن وحدة النص هي أشبه بذاتية النفس.

وسرعان ما يوضح هولاند هدف كل هذه المقدمات. "إن علاقة الوحدة بالنص تعادل علاقة الذاتية بالنفس لكن الأطراف على الجانب الأيسر من المعادلة لا يمكن أن تلغى من على الجانب الأيمن. فالوحدة التي نجدها في النصوص الأدبية مشحونة بالذاتية التي تتبين تلك الوحدة." (٨١٦) وبمعنى آخر فإن المعاملة الأدبية بين القارئ والنص تنتهى بإحساس بوحدة النص بسبب حضور ذاتية القارئ التي تقوم بالتكوين والتوحيد. ويلخص هولاند هذه الفكرة بقوله: "إن التفسير وظيفة للذاتية" (٨١٦) ويضيف موضحاً لهذا النموذج الأساسى لمعاملة القارئ والنص: "إن المبدأ الذي يغطى الكل هو: الذاتية تعيد خلق نفسها أو بعبارة أخرى فإن الأسلوب - بمعنى الأسلوب الشخصى - يخلق نفسه ويعنى هذا أننا جميعاً عندما نقرأ نستخدم العمل الأدبي لنرمز إلى أنفسنا ثم ننتج نسخة منها في نهاية المطاف. إننا ننتج من خلال

النص أنماطنا المميزة من الرغبة والتكيف. ونحن نتفاعل مع النص جاعلين إياه جزءاً من نظامنا النفسى ونجعل أنفسنا جزءاً من العمل الأدبى - كما نفسره". (٨١٦)

ويصور هولاند فى مسعاه لتفسير متتابعة العمليات المحددة فى معاملة القارئ - النص ثلاث مراحل نفسية من الاستجابة اكتشفها فى أبحاثه. والمرحلة الأولى من العملية تشغل رغبة القارئ فى المتعة وخوفه من الألم. أى أن عمل ميكانيزم الألم - اللذة والنظام الدفاعى المصاحب لها يشكل المجموعة الأولى من الأحداث فى عملية الاستجابة. وفى الأساس يشكل القارئ العمل أوجد فى مادته ما يرغب فيه ويخافه فى آن، وهو يدافع بصورة من العادة ضد ما يخافه ويكيف ما يرغبه من خلال الإستراتيجيات المميزة. وإذا لم تحدث هذه العملية ينهى القارئ التجربة. (ويقدم هولاند دراسة حالة نموذجية لهذا التعطيل فى كتابه **القصاصد والأشخاص**). والمرحلة الثانية من عملية الاستجابة تشغل لذة القارئ فى التهيؤ. فالقارئ يعيد من النص خلق تهيو شخصى ويحقق بذلك الإشباع العميق. والمرحلة الثالثة من العملية تشغل القلق والإحساس بالذنب تجاه التهيؤات الفجة ثم تحول التهيؤات إلى تجربة متماسكة ذات مغزى للوحدة والكلية الأخلاقية والفكرية والاجتماعية أو الجمالية. ومن هنا يحدث فى النهاية عادة تركيب من استجابات القارئ تتوازن فيه الرغبات والإشبعات ومشاعر القلق بصورة تحافظ على الاستقرار العقلى والعاطفى.

ويلخص هولاند عملية المعاملة الاستجابية الفعلية هذه ويعممها فى "النموذج الجديد: ذاتى أو تعاملى؟" (١٩٧٦):

باختصار شديد فإن المقرأ (أو الذى يدرك شخص آخر أو أى حقيقة أخرى) يأتى إلى تلك الحقيقة الأخرى [النص مثلاً] بمجموعة من التوقعات المميزة وهى نمطياً تتوازن من الرغبات والمخاوف ذات الصلة. وكيف المذكر "الأخر" لإشباع تلك الرغبات وتقليل المخاوف - أى أنه يعيد خلق أساليب الإدراك والدفاع المميزة عنده (وهى جوانب من موضوع ذاتيته) من المادة التى يقدمها له الأدب أو الواقع. وهو يسقط تهيؤاته المميزة عليها (ويمكن أن تفهم هذه التهيؤات أيضاً كجوانب من الذاتية). وأخيراً ربما يحول الفرد هذه التهيؤات إلى مواضيع - معان - من الإهتمام المميز... (١٣)

وحيث أن مراحل الاستجابة تتضمن الدفاعات والتوقعات والتهيؤات والتحويلات إختار هولاند كلمة دت ت ت (أو دت ٣) المشتقة من أوائل هذه المصطلحات ليرسم بها نمودجه عن المعاملة الأدبية.

وعملية دت ٣ لإعادة خلق الذاتية مستمدة من ممارسات القراءات عند أشخاص تجريبين (طلبة جامعيون) كما سجلت بتفصيل كبير فى خمسة قراء يقرأون. ومع ذلك

وكما يلمح وصف هولاند المعمم فإن هذا النموذج يفسر الطريقة التي تشكل بها الذاتية أو الأسلوب كل التفسيرات للتجربة وكل المعاملات الإنسانية بما فيها تفاعلات المؤسسات والثقافات والأمم- وليس فقط التجربة الأدبية. (١٤)

ومما له مغزى أن هولاند يمد تطبيق نظرية إعادة خلق الذاتية بتحليل المشاغل الفكرية والأسلوبية للكتاب وبالذات لهيلدا دوليتل في كتابه **القصاصد والأشخاص** ولروبرت فروست في "الوحدة. الذاتية. النص. النفس". وبالإضافة إلى ذلك فقد أخضع إهتماماته ومناهجه النقدية لتحليل من نوع دت ٢ في **القصاصد والأشخاص**. وهكذا فبحلول أواسط السبعينيات وهي النقطة التي تحول عندها فيش من القارئ الفاهم إلى المجتمعات التفسيرية كان هولاند قد طبق نموذجه عن إعادة خلق الذاتية بمكوناته المرحلية على النصوص والمؤلفين والقراء وعلى نفسه ملمحاً إلى أنه يمكن مده إلى المؤسسات والمجتمعات.

وتشبه الملامح الرئيسية لنقد استجابة القارئ الناضج عند هولاند خصائص تميز نقد جنيف عند ميللر وظاهراتية فيش المبكرة. ولكن كانت هناك خلافات أيضاً. فلم يظهر في نقد هولاند التزام يذكر بالبحث التاريخي أو الشرح الشكلي أو التحليل الأيديولوجي. وهو يعنى بمعاملة النص - القارئ ويخصص الدور الرئيسى للقارئ في تشكيل وتحديد النص. وبينما تفحص أعمال ميللر وفيش دور الزمنية والوعى في خلق المعنى يفحص مشروع هولاند إتجاه اللاوعى إلى إنتاج الوحدة العضوية. وليس للقارئ كبير حرية في تفسير النص فالذاتية هي التي تحدد الاستجابة. ويتميز مشروع هولاند في اعتماده على العلم والرياضيات وعلم النفس الأنا عن الأنواع الأخرى من النقد المتوجه للقارئ. وبينما يتحدث ميللر عن الرؤى الروحية ولحظات التسامى ويكتب فيش عن التكيفات المستمرة للقراء وما يترتب عليها من تحسينات في الإدراك يتكلم هولاند عن أنواع الثبات المرضى النفسى - الجنسى والاستراتيجيات الدفاعية والرغبات التهيؤية.

ويمثل نقد هولاند النفسى قطيعة مع الخط العام للنقد النفسى فى الدراسات الأدبية الأمريكية. ولم تظهر فى الكتب المهمة التى أصدرها هولاند فى السبعينيات تأثيرات من فان ويك بروكس أو كينيث برك أو ليزلى فيدلر أو فريدريك هوفمان أو ج. و. كرتش أو لودفيج لويسون أو ليونيل تريلينج أو إدموند ويلسون. وفوق ذلك قلل هولاند من أهمية علم النفس المعاصر الوجودى أو عند يونج أو لاكان أو مدرسة فرانكفورت أو علم نفس القوة الثالثة (وهو ما يتضح فى "دليل للمزيد من القرارات" فى **القصاصد والأشخاص** وفى ملحق "أنواع التحليل النفسى الأخرى" فى الأنا) وكان يرتكن بشدة على علم نفس الأنا كما تطور فى أعمال رئيسية معينة كتبها إيريك أيريكسون وأنا فرويد وإرنست كريس وهابنز ليشتنشتاين وروى شيفر وروبرت وايلدر

و. د. و. وينيكوت. وقد إنتقد فريدريك كروز، وهو ناقد تحليلي نفسي زميل في كتابه **بعيداً عن نظامي** (١٩٨٥) هولاند إنتقاداً حاداً لاعتماده على نظرية الذاتية المستمدة من علم نفس الأنا الذي وصفه بأنه تهافت وإختزالي. ويرى كروز أن هولاند "ينسى سبب وجود النقد الأدبي بأكمله" و"يقوم بعملية بيع للتصفية بالغة الشذوذ". (١٥)

وقد سجل نقاد تحليل هولاند النفسي للقراء شكاوى عديدة من بينها: أنه نقل برعونة مفهوم الوحدة من النص إلى النفس، وأنه نبذ النقد الأدبي متحولاً إلى دراسات الحالة وأنه جعل كل أنواع القراءة تعبيراً عن المصلحة الذاتية، وأنه زعزع معايير الصحة التفسيرية والسلطة المهنية وإجراءات الدراسة، وأنه صاغ النقد بشكل إختزالي على نموذج نظرية فرويد في النقل، وأنه شخص القراءة كعملية عصابية من الترشيح والطرح، وأنه صور في افتقار للحكمة كل معايير القيمة الجمالية على أنها أمور تنتمي إلى علم نفس الأفراد وأنه صور القراء كمفردات جامدة ساكنة، وأنه شجع تعددية لاسياسية مجردة من القيم المتجمعية والاجتماعية، وأن قراءاته كانت مفرطة في الإنغلاق على ذاته وأنها مجرد إعتراقات، وأن أسلوبه النقدي جعل من النص ضحية، وأن تصوراتها عن "أسلوب الأنا" ظلت واقعة في دائرة تفسيرية مغلقة، وأن "نموذجها التعاملي" احتفظ ببقايا من الإلتزام بهدف الموضوعية الذي عفا عليه الزمن. وحيث إن عمل هولاند اجتذب الكثير من الاهتمام من النوع السلبي في الغالب فقد كان موضع تركيز مكثف داخل حركة استجابة القارئ الأمريكية. وكان مثل فيش الرائد في الحركة على مدى عقد من الزمان.

موضوع التعلم

عندما جمع ستانلي فيش بياناته العديدة ومقالاته من فترة السبعينيات في كتاب **أسماء هل يوجد نص في هذا الفصل؟** وعندما تحول نورمان هولاند في أوائل السبعينيات من النموذج الموضوعي إلى النموذج التعاملي أسس أبحاثه على تحليل استجابات القراء كما يبينها عمل هو أكبر أعماله في ذلك العقد، **خمسة قراء يقرأون** وعندما كتب دفيد بلايش **القراءات والمشاعر** (١٩٧٥) و**النقد الذاتي** (١٩٧٨) وجه الكتابان بلامواربة إلى إحداث "تغييرات في المؤسسات التعليمية القائمة" وإلى "رسم ملامح مناهج دراسية جديدة تتأسس على تجارب الفصل الفعلية" (١٦) وقد نحا قادة حركة استجابة القارئ الأمريكية إلى الربط الوثيق بين النظرية والنقد الأدبي وبين التعليم في الفصول والممارسات الأكاديمية. لكن هذا الربط لم يبد حتمياً ولا مرغوباً فيه عند جماعات النقاد الآخرين الذين يتراوحون من الماركسيين ومثقفى نيويورك الأوائل إلى الوجوديين والتفكيكيين الأواخر. وقد عبر ليونيل تريلنج عن الأمر ببلاغة في الصفحات الأولى من **ما وراء الثقافة** حيث لاحظ أن "التعليم موضوع كئيب عند كل

الأشخاص ذوي الإحساس". ولا ريب أن الانشغال المميز بالتدريس كان يعكس الاستيعاب المتزايد لمعظم أنواع النقد داخل الجامعة والمطالب الطلابية الواسعة المميّزة لفترة الستينيات بضرورة وجود "صلة". وقد اضطر جيفري هارتمان مثل العديد من النقاد الآخرين ذوي التأثير وذوي العقلية الفلسفية إلى التحذير من زيادة إختزال النقد في التدريس. وكان ديفيد بلايش أكثر نقاد استجابة القارئ إلحاحاً على الدعاية للمكاسب العائدة على التعليم من تبني نموذج للدراسات الأدبية معاد للشكلية وغير ذي نزعة موضوعية وكان مشروعه الذي طرحه بالتفضيل في البداية في القراءات والمشاريع: **مقدمة للنقد الذاتي** (ونشره المجلس الوطني لمدرسي اللغة الإنجليزية) يبشر بفضائل أساليب التدريس القائمة على الفصول الصغيرة والتفاعلات الشخصية بين المدرسين والطلاب. وقد دعا مشروع هولاند بالمثل إلى أشكال من الحلقات الدراسية الصغيرة حيث تولد تفاعلات الطلاب والمدرسين الألفة والثقة وهي الظروف الضرورية للتدريس في نسق استجابة القارئ. ويقول بلايش إن هذه الطريقة مستحيلة في الفصول الكبيرة.^(١٧) وقد طرح بلايش وهولاند وغيرهم من مدرسي استجابة القارئ أنفسهم كنقاد يؤمنون بالممارسة واسعة النطاق خلال عصر النقد يقدمون الأدب في المدرجات الضخمة من مواقعهم في الجامعات الكبيرة التي تنظم فصولاً كبيرة لدراسة الأدب. لقد أصبح الانشغال بالتدريس أساس النقد.

ويرى بلايش أن **تفسير** الأدب يتضمن إعادة الخلق والتقديم المتأخرة للإستجابة العاطفية الأولية التي تتألف من (١) الإدراكات الشخصية و(٢) التأثيرات و(٣) الارتباطات. أما المرحلة الرابعة من العملية النفسية المعقدة وهي التفسير فتتضمن إضفاء الموضوعية مع إمكانية تزييف التجربة الذاتية الفردية. إن النطاق الحقيقي للشعور - أو ربما أوجه القصور الحقيقي للشعور - تنكره إعادة الصياغات الفكرية في أساسه.^(٦٩) والذي يريد بلايش التركيز عليه وبيانه هو الأساس الذاتي لكل الصياغات الموضوعية. فكان لا يثق "بالموضوعية". والشعور والعاطفة من الناحية المعرفية يسبقان ويوجهان التفكير والمعرفة. "إن فصل الحكم الواعي عن جذوره الذاتية زائف ومتصنع في نهاية الأمر".^(٤٩) ويهتم بلايش أساساً كمدرس في الفصل بما يشعر به الطالب لا ما يفكر فيه. وهو يهتم بالأثر وليس بالتفسير.

وحيث أن القراءة تعتمد على النفسية الشخصية فهي بالضرورة تولد "تشوهات" - مبالغات وحذف وإرتباطات وإضافات وأخطاء. ولا يمكن لأي إستجابة لنص أن تفي بمعايير الموضوعية والاكتمال التقليدية غير الواقعية. "والتشوه" عند بلايش كعنصر أصيل في الاستجابة هو أمر كاشف وقيم في نفس الوقت: فهو يظهر ملامح أسلوب الإدراك ويشهد بحدوث الانشغال الحقيقي بالنص. ويستدعي تقدير العامل الذاتي إضفاء المصادقية على المميزات الشخصية بينما كانت الموضوعية تسعى إلى إقتلاع

هذه الخواص الشخصية المتفردة الجوهرية بالذات والتي تحدد الاستجابة مسبقاً. ويستهن بلايش التحريم النقدي للمشاعر الخاصة والقيم الذاتية.

والاستجابة عند بلايش شيء بينما التفسير شيء آخر: فالأولى خاصة والثاني جمعي. والقيام بالتفسير يعنى الخروج للعلن بتجربة خاصة: "إن تجربة المشاعر والصور الفورية تسبق حدوث التفكير المتعمد" (٥) ومن هنا فإنه "يجب أن يسبق التعامل مع التجارب الذاتية في وسط على قيام الطالب بترتيب الأمور على أساس فردي.. (٧٩) ويصور بلايش على العكس من فيش المجتمع أو الوسط العام على أنه أمر متأخر في صياغة الاستجابة وليس العامل المحدد في تكوين التفسير. وهو ينشط مثل هولاند كناقذ نفسي وليس اجتماعياً. ولاشك أن المجتمع يساعد في تكوين التفسير لكنه يفعل ذلك في مرحلة متأخرة من العملية وينطوي على مخاطر التزييف. وعلى وجه الخصوص فإن الشكل الاجتماعي التقليدي للتفسير - وهو منطق الافتراض/الدليل - يوجه استجابة القارئ الأولية ولاسيما التأثير والإرتباطات الشخصية بعيداً عن التجربة الفعلية. وعلى الرغم من أن بلايش لم يعبر عن الأمر صراحة في القراءات والمشاعر إلا أنه يبدو مفضلاً لإلغاء شكل المقالة النقدية تماماً باعتباره يجافى منهج التعليم المتوجه للقارئ.

وينظر بلايش مثل فيش للأدب كتجربة وليس كموضوع أو شيء مستقل. لكنه على العكس من فيش لا يبدى اهتماماً بزمنية القراءة. وهو يتوقع من طلابه قراءات متعددة للنص كمطلب مسبق للاستجابة والتفسير معاً. وقد تتوقف استجابة القارئ "المبدئية" للنص بأكمله على آخر كلمة في العمل تماماً. ولم يكن بلايش ظاهرياً. وقد جمع كغيره من نقاد استجابة القارئ بين نظرية للشعر تعليمية وأخرى تأثيرية: فيمكن للتجربة العاطفية للأدب "أن تنتج فهماً جديداً للنفس - وليس فقط موعظة هنا ورسالة هناك، وإنما تصوراً جديداً أصيلاً لقيم المرء وأذواقه وأيضاً لأحكامه المسبقة وصعوباته في التعلم". (٢-٤) ويؤدى التركيز القوي على الذاتية عند بلايش به إلى أن يكون أقل نقاد استجابة القارئ الكبار ارتباطاً بعلم للشعر يقوم على النص. فقدرة النص على توجيه القراءة وتجنب التشويه لا وزن لها. والأولوية الوجودية (الأونطولوجية) في الدراسة الأدبية تكمن في بيانات الاستجابة المكتوبة وليس في النصوص الشعرية. والنقد ليس عملية من فك شفرة النصوص بل تجربة من المشاعر والإرتباطات الشخصية المهمة وهي تتطور.

قام كتاب القراءات والمشاعر على ستة أعوام من الخبرة في التدريس في فصول استجابة القارئ وتحليل الاستجابات الفعلية للعديد من الطلاب الجامعيين ويدرس بلايش في كتابه ثلاثين إستجابة منها. وإذا كان مفكرو الأدب المعاصرون الآخرون كنقاد الأسطورة والتأويليين يقدرون العلم المتجرد والصرامة اللغوية والتفوق البحثي

فإن نقاد استجابة القارئ يعملون في الأسلوب التجريبي الذي وضعه هولاند وبلايش ويقدرّون عمق الاستجابة الشخصية والصراحة الفردية والصدق والتحرر من السلطة المؤسسية. وهم يخرجون إلى العلن باستجاباتهم الخاصة واستجابات طلابهم، وكما لاحظت سوزان سليمان فإن هذا "النقد يأخذنا إلى أبعد ما يمكن في البحث في القراءة كتجربة خاصة - تجربة يكون العامل المحدد فيها هو (تاريخ حياة) الفرد وليس تاريخ الجماعات والأمم". (٣٠-٣٢) ويفضل نقد بلايش الذاتي الخاص المتفرد على المعياري والفردى على الجماعى ويدير ظهره تماماً للنص كمنظم للاستجابة. وهو يختلف في هذا عن هولاند الذي يقر نقده التعامل بالقيود النصية. (١٨) ومع ذلك يدعم الناقدان الجهود لتجديد التدريس الأدبي وتقدير القراء الطلاب الأفراد. وأدى مثل هذا المشروع حتى بالنقاد المتعاطفين إلى التشكك فيه كما يتضح عند ستيفن مايلوكس في **التقاليد التفسيرية (١٩٨٢)** وويليام راي في **المعنى الألبى (١٩٨٤)** حيث يركز كل منهما على ذلك الغياب للتحليلات الاجتماعية والمؤسسية الكافية الكامن في نقد استجابة القارئ النفسى المعاصر.

القراءة كمقاومة: النسوية والماركسية

في أوج حركة استجابة القراءة لم يعالج أى من روادها صراحة قضية النوع الجنسى - وهى قضية بدأ نقاد النسوية فى إثارتها خلال السبعينيات. فهل تقرأ النساء باختلاف عن الرجال؟ وهل تؤثر الهوية الجنسية فى الفهم؟ وما هو الدور الذى يلعبه النوع فى الأدب؟ وفى النقد؟ ولم يكن عند فيش وهولاند وبلايش ما يقال فى هذا الصدد. ولم تتعرض سليمان وكروسمان ولا تومبكينز لهذه المسائل فى مجموعاتهن. وفى الواقع لم يستكشف النقاد الظاهراتيون والوجوديون والتأويليون والبنويون والتفكيكيون قضية النوع خلال الفترة الأولى فى عصر الفضاء ومع ذلك أنجزت أعمال مهمة فى ميدان استجابة القارئ النسوية.

وكتاب چوديث فيترلى القارئ المقاوم (١٩٧٨) من بين أهم الأعمال النسوية المؤثرة فى مجال نظرية استجابة القارئ. ويذهب الكتاب إلى أن القص الأمريكى الكلاسيكى من إرفنج وهوثورن إلى همنجواى ومايلر ليس "عالمياً" بل رجالي وأن القارئ لهذا الأدب مضطرب إلى التوحد معه على الرغم من أنفسهن. وكان غرض فيترلى هو تقديم "دليل نجاة للقارئة التائهة فى الصحراء الرجالية للرواية الأمريكية". (١٩) وقد استلهمت أفكارها من كتاب كيت ميليت **السياسة الجنسية (١٩٧٠)** - وهو كتاب رائد بدأ فحص النصوص على ضوء افتراضاتها الذكرية.

وتذهب فيترلى إلى أن المرأة الأمريكية التى تقرأ الرواية الكلاسيكية للأمة تجد نفسها مقصاة: فهى لا تجد التعبير ولا المشروعية لتجربتها فى الفن. وتتطلب قراءة

هذا الأدب التوحد معه كذكر. والنساء عاجزات أمام تلك الأوضاع". إن العجز لا يسم فقط تجربة النساء لما يقر أنه بل يصف كذلك مضمون ما يقرأ". (١٣م) وتصل فيترلى إلى انتقاد كل من الأدب الذى يسيطر عليه الذكور ومؤسسات النقد الأكاديمية المنحازة جنسياً والناشئة حوله. "إن النساء القارئات والمدرسات والباحثات مفروض عليهن أن يفكرن كرجال وأن يتوحدن مع وجهة نظر ذكرية وأن ينظرن إلى نظام القيم الذكرى باعتباره أمراً عادياً ومشروعاً..." (٢٠م) وترمى فيترلى بالتزامها بالنقد النسوى إلى تصحيح الوضع الشاذ الذى تكون فيه المرأة أنثى جنسياً وذكرى فكرياً. ولهذا "يجب أن يكون العمل الأول للناقد النسوى أن يصبح قارئاً مقاوماً وليس موافقاً ويبدأ بمقاومته للموافقة عملية إخراج العقل الذكرى الذى وضع فينا." (٢٢م) ولا يتضمن هذا المشروع فحسب التحليل النفسى والاجتماعى ولكن أيضاً النقد السياسى. والمقاومة النسوية تتعلق بالذاتية والطبقة وعلاقات القوة عند الفرد. ولا تشك فيترلى أبداً فى "قوة الرجال كطبقة على النساء كطبقة". (١٧م) كما لا تشك فى "الوظيفة المعاصرة القمعية للسياسة الجنسية الأدبية". (٢٠م)

وتتبع فيترلى غيرها من نقاد النسوية ولاسيما كارولين هايلبرون وكيت ميليت وأدريين ريتش ويليان روبنسون فى إدانة الإقصاءات الأبوية والممارسات المنحازة جنسياً المتوطنة فى مؤسسات الأدب الأمريكية. وتتسم هذه الثقافة التى يسيطر عليها الذكور بالعداوات الجنسية - الطبقة والقمع. والمهمة المطلوبة واضحة:

إن فضح مجموعة الأفكار والأساطير حول النساء والرجال التى توجد فى مجتمعنا ويؤكدنا أدبنا وإثارة التساؤلات حولها يعنى فتح نظام القوة المتجسد فى الأدب ليس فقط للنقاش ولكن حتى للتغير. وهذا التساؤل والفضح لا يمكن أن يقوم به إلا وعى يختلف جذرياً عن الوعى الذى يشكل أدبنا... إن النقد النسوى يقدم وجهة النظر تلك ويجسد ذلك الوعى... (٢٠م).

ويمكن لنقد استجابة القارئ النسوى بوضع الوعى الأنثوى فى المقدمة أن يكشف ويفضح ويشك فى الأفكار والأساطير وعلاقات القوة المبنية فى الثقافة كسبيل إلى دعم التغيير. ويعتمد هذا البرنامج على وعى أنثوى جديد وجذرى. والهدف واضح: "إن خلق فهم جديد لأدبنا يعنى التمكين لحدوث أثر جديد لهذا الأدب علينا. والتمكين لحدوث أثر جديد يعنى التحول إلى إيجاد الظروف لتغيير الثقافة التى يعكسها الأدب." (١٩م - ٢٠م) ووظيفة الناقد النسوى إخراج تفسيرات جديدة كوسيلة لتغيير الوعى وتغيير المجتمع.

وعلم الأدب فى مشروع فيترلى النسوى يشمل أطر التأثيرية والتعليمية والمحاكاة. فأول شئ " ما نقرأه يؤثر فينا " (١٣م) والأدب يمكن أن يحرك مشاعرنا. وفوق ذلك

يمكن أن يلقننا ويشكلنا. فنحن مثلاً قد نرى أننا عاجزون أو غير ذوي قيمة أو مصابون بالفصام كما تشهد على ذلك فيترلي شخصياً. وأخيراً، فالأدب يجسد ويعكس الثقافة القائمة. فالمجتمع والفن الأمريكي كما ترى فيترلي يتسمان بالأبوية والانحياز الجنسي ومعهما في ذلك النقد الأكاديمي. وأشد ما يميز النظرية الأدبية والنقد وضوحاً عند فيترلي عن نظرية ونقد فيش وهولاند وبلايش هو استعادتها لعلم شعر المحاكاة وتكريسها لبرنامج سياسي. والأمران متلازمان.

وبما أن الأدب ونقده يحركان ويشكلان ويعكسان عقولنا وعوالمنا فإنهما يمتلكان القوة على إحداث التغيير الإيجابي. "إن النقد النسوي في أفضل حالاته عمل سياسي لا يهدف فقط إلى تفسير العالم بل إلى تغييره بتغيير وعي القارئ... (٨م) وترتبط فيترلي كغيرها من منظري استجابة القارئ بين القراءة وتكوين الذات. لكنها مع ذلك تعترف للنصوص الأدبية بقوة أكثر على القراء. وتتصور نتيجة هذا النشاط النقدي النسوي كعملية من المقاومة للسلطة. والقارئ بالنسبة لها كما عند فيش ليس معزولاً ذا خصائص بالغة التفرد، وهو ما ذهب إليه هولاند وفيش، وإنما هو عضو في مجتمع تفسيري. والقراء الممثلون في عمل فيترلي ينتمون إلى طبقة معينة ولهم تجربة محددة بالتاريخ ومجموعة من الأهداف وبرنامج من الإجراءات. وفي صدد إجتماعية وسياسات المجتمع كانت فيترلي أكثر اهتماماً بها من فيش. ومشروعها من هذا الجانب يشبه كثيراً حركة الدراسات الثقافية التي بدأت في السبعينيات بينما لا يشبه النقد المعاصر الظاهراتي والتأويلي والبنوي والتفكيكي نقد استجابة القارئ الرجالي.

ولعمل فيترلي روابط وثيقة بالناحية التعليمية كما هي الحال عند معظم نقد استجابة القارئ. والكلمات الافتتاحية في كتابها تقول: "بدأ هذا الكتاب في الفصل. " ثم تأخذ في حكاية الثماني سنوات التي قضتها في تدريس الأدب النسائي وتكشف أن العمل بدأ كسجل نشاط في الفصل كانت تدونه خلال المقرر وتشاطر فيه طلابها. لقد واصلت تطوير صقل وتغيير أفكارى عبر التفاعل والتبادل مع طلابي. وأرغب رغبة صادقة أن يمد هذا الكتاب من نطاق الحوار وأن يكون نفسه لوناً من ألوان التدريس. (٧م) ونجد هنا كما في أماكن أخرى من حركة استجابة القارئ أن بداية ونهاية النقد هي التعليم. ويتسق هذا مع التوجه النظري التأثري - التعليمي والمناهج النقدية المتوجهة للقارئ. وما تضيفه فيترلي لهذا المدخل المشترك هو بعد من المحاكاة - السياسية يضع عملها في نموذج موضوعي.

وقد كان التزام بعض ممارسات ومنظرات نقد استجابة القارئ بالتحليل الإجتماعي والسياسي واضحاً ليس فقط في كتاب چوديث فيترلي ولكن مثلاً في الأعمال اللاحقة لجين تومبكينز وماري لويز برات. وتقدم تومبكينز على سبيل المثال في نهاية مجموعتها وبصورة مذهشة إنتقاداً قوياً لنقد استجابة القارئ وتخص ستة أوجه

للضعف. أولاً، إنه لم يززع أركان النقد الجديد بل " فقط نقل المبادئ الشكلية إلى مقام جديد. " (٢٠١) ثانياً، قصر النشاط النقدي على تحديد " المعنى ". ثالثاً، استمر في قصر التحليل على النصوص المفردة. رابعاً، واصل الفصل القديم والضار بين الأدب وقوى الحياة السياسية والإجتماعية مما زاد من حدة اتجاهه الطفولي للخصوصية وضياغ فاعليته الأخلاقية. خامساً، قبل تنحية الأدب عن التاريخ وبالتوجه إلى إضفاء الطابع العالمي (المطلق) والشيئى على الأدب. وسادساً، نظر إلى اللغة الأدبية على أنها لغة خاصة أو جمالية وليس شكلاً من أشكال القوة وأدواتها.

وقد استخدمت ماري لويز برات في مقالتها المهمة "الإستراتيجيات التفسيرية/التفسيرات الاستراتيجية: حول نقد استجابة القارئ الأنجلو - الأمريكي. " (١٩٨٢) ذلك النوع من التحليل الأيديولوجي المميز لحركة الدراسات الثقافية بهدف انتقاد نظرية ونقد التوجه للقارئ في أمريكا. وهي تستخدم أفكاراً من المثقفين الماركسيين لويش ألوسير وريموند ويليامز وتيرى إيجلتون لتدين نقد استجابة القارئ باعتباره ممارسة شكلية جديدة ترتبط ارتباطاً وثيقاً " بالجماليات البرجوازية ولاسيما بنوع من النظرة الإستهلاكية النزعة للفن تدعو لنزع الطابع التاريخي عن العمل الفني وإلى انتزاعه من سياقه الإنتاجي لتحضره للإستعمال الخاص بغرض الترفيه. " وتستنكر برات مثل فيترلي وتومبكينز تجنب التاريخ والإجتماع والسياسة. وهي توصي ببرنامج موسع لنقد استجابة القارئ يقوم " باستكشاف التفاصيل المحددة للاستقبال كعملية تتحدد اجتماعياً وإيديولوجياً وبمعالجة مسألة الإنتاج الأدبي. " ومن الواضح أنه ليس من الضروري بأي درجة لنقد استجابة القارئ أن يستبعد مسائل الإنتاج من مجال الدراسات الأدبية " (٢٠٥) ويحتاج نقد استجابة القارئ إلى مد نطاق فكرته القائلة بأن الاستقبال يتحدد نفسياً وإجتماعياً بحيث تشمل فكرة أن الإنتاج الأدبي نفسه يتحدد بنفس هذه العوامل. وتقول برات إن هذه الحركة يمكن بالفعل أن تطبق نموذج الإنتاج بنجاح على فعل الاستقبال: فالاستجابة للأدب هي ذاتها شكل أو عملية من الإنتاج.

وعلى الرغم من أن عمل فيش اقتررب أكثر من غيره لتحقيق الأهداف التي وضعتها برات للنقد المتوجه للقارئ إلا أنها إستهجنته لأسباب عدة. إذ بينما دعت نظرية فيش في المجتمعات التفسيرية إلى أفكار نافعة مثل الذات المكونة اجتماعياً والتكوين الاجتماعي للأدب فإنها فعلت ذلك بثمن فادح: فقد أهملت أو تجاهلت حقيقة الخلافات وعدم التأكد والتغيير داخل الجماعات التفسيرية (الدوائر الأيديولوجية) وهي بهذا تنكر إمكانية صراعات السلطة ووفق تقدير برات فإن فيش "يصور المجتمعات التفسيرية ككيانات متساوية تتشكل تلقائياً ولا يمكن أن تكون قسرية الطابع. " (٢٢٥) وهكذا يجرى "بلا هوادة تجنب مسألة علاقات القوة. " (٢٢٦) ويحدث التتاغم داخل هذه

المجتمعات من خلال مفهوم فيش الطوباوى عن الإجماع - وهى نقطة نهاية سعيدة مضمونة التحقق دائماً ؛ لأن أعضاء هذه المجتمعات الذين يختارون أنفسهم يشاطرون تماماً المعتقدات وتقاليد القراءة فى كل منها. وبدلاً من إضفاء الطابع السياسى على نشاطات المجتمعات التفسيرية يصور فيش تنوعية ونسبية جهودها النقدية على أنها علامات على المساواة والتآخى الصحى داخلها وعلى الحريات والطاقت الفعالة بين الجماعات. وبينما احتفى بلايش بحرية القراء الفردية رفع فيش لواء الاتفاقات المجتمعية بين النقاد ذوى التفكير الواحد. وفى كلتا الحالتين يخفى الناقدان الحقيقة الجوهرية لعلاقات وصراعات السلطة.

وكانت برات فى عملها السابق **نحو نظرية فعل الكلام للخطاب الألبى (١٩٧٧)** هاجمت علوم الشعر الشكلية والبنوية لأنها تبعد اللغة الأدبية عن اللغة العادية وتفصل الأدب والنقد عن المجال العريض للوجود الاجتماعى. وتطلعت بأمل لتطورات جديدة فى نظرية استجابة القارئ وكذلك نظرية فعل الكلام لأن كلا منهما تعد بإعادة إدماج الدراسات الأدبية فى الحياة الإجتماعية المادية. وقد واصلت فى مقالاتها اللاحقة الإعراب عن الأمل فى تجدد النقد بتبنيه لفكرة الإنتاج الخطابى التى تدين للأفكار والنظريات النقدية الماركسية والنسوية. وخصت برات عمل فيترلى بالذكر باعتباره نموذجاً لمشروعها. ووفق رؤية برات فإن تقاطع نقد استجابة القارئ مع المفهوم الماركسى عن الإنتاج والممارسة النسوية فى التحليل الاجتماعى السياسى من شأنه أن يوسع من نطاق الحركة ويحسنها. وكان نقد استجابة القارئ الأمريكى فى خطه العام فى أوائل الثمانينيات يفتقر إلى معالجة كافية للحقائق الاجتماعية والسياسية كما سجل ذلك عليه الماركسيون والنسويون بأعداد متزايدة. وبينما أعلن الماركسيون والنسويون أن التحول من النقد المتمحور حول النص إلى النقد المتوجه للقارئ كان تحويلاً إيجابياً فى الدراسات الأدبية استدعى الأمر قطع شوط آخر للاتصال بحقائق النوع الجنسى والطبقة والقوة والمقاومة.

نظرية الاستقبال الألمانية فى أمريكا

نشأت بمعزل عن حركة استجابة القارئ الأمريكية مدرسة لنظرية الاستقبال فى ألمانيا الغربية خلال الستينيات والسبعينيات وفى جامعة كونستانز بالمقام الأول. وكان قادة هذه المجموعة المتماسكة هم هانز روبرت ياكوبس وفولفجانج إيزر اللذان كثيراً ما نشرت أعمالهما فى السلسلة التى كانت تصدر كل عامين تحت عنوان **علم الشعر والتأويل: نتائج مجموعة بحثية** وتقدم مادة من المؤتمرات العلمية المهمة التى تعقد فى كونستانز. وقد اجتذب مشروع إيزر الظاهراتى الكثير من الاهتمام فى أمريكا من أواسط السبعينيات ولدة عقد من الزمان بينما لم يحظ عمل ياكوبس ذى النزعة التاريخية

بالكثير من العناية حتى أوائل الثمانينيات عندما نال كتابه **التجربة الجمالية وعلم التلويل الألبى** (١٩٧٧) ومقالاته المجموعة **نحو جماليات الاستقبال** (١٩٨٢) العناية المتعاطفة. وقد ترجم كتاباً أيزر الرئيسيان **القارئ المضمر** (١٩٧٢) و**فعل القراءة** (١٩٧٦) فى ١٩٧٤ و١٩٧٨ على التوالي وعرضاً على الفور وعلى نطاق واسع فى الدوريات الأمريكية. وحاضر ياوس وإيزر طيلة السبعينيات فى الجامعات الأمريكية واستضيفا لمدد طويلة فى العديد من المؤسسات الكبرى. ومع ذلك فمما له مغزى أن مجموعات النقد المتوجه للقارئ الصادرة فى أمريكا عام ١٩٨٠ عن سليمان وكروسمان ثم تومبكينز لم تحتوى على مقالات لياوس بل لإيزر فقط. وعندما ترجمت منتخبات من كتابات كونستانز فى **علم الشعر والتلويل** ونشرت عام ١٩٧٩ بجمع ريتشارد أماخر وقيكتور لانج تحت عنوان **منظورات جديدة فى النقد الألبى الألمانى** تضمنت مقالتي لياوس وإيزر ومقالتي لياوس - وهو تقديم أكثر توازناً من المجموعات الأخرى باللغة الإنجليزية التى تضم مادة من النقد المتوجه للقارئ. وعلى الرغم من أن أعمالاً لياوس وإيزر ترجمت ونشرت بالتساوى غالباً خلال السبعينيات فى الدورية المهمة **التاريخ الألبى الجديد** إلا أن إيزر كان هو الأكثر تمثيلاً لنظرية الاستقبال الألمانية فى أعين المثقفين الأمريكيين. وهناك سببان رئيسيان لحفاوة الاستقبال الذى لقيه قولفجانج إيزر من النقاد الأدبيين الأمريكيين أولهما تخصصه فى الرواية الإنجليزية الكلاسيكية على العكس من ياوس الذى يهتم أساساً بأدب اللغات الرومانسية المبكر وثنائهما أنه زاول القراءة المدققة بأسلوب ظاهراتى بينما انشغل ياوس بالأفكار التاريخية الطابع واسعة النطاق.

ومثلما استثار نقد استجابة القارئ الأمريكى الهجمات بسبب لامبالاته فيما يظهر بالقضايا الاجتماعية والسياسية استثارت نظرية الاستقبال الألمانية الغربية هجمات مماثلة وإن سابقة من الماركسيين الألمان الشرقيين. وفى السنوات الأولى من السبعينيات أطلق الألمان الشرقيون ولاسيما ما نفريد ناومان وروبرت قايمان سلسلة من الانتقادات نشرت فى معظمها على صفحات **إسهامات فايمار** وهى الدورية الرائدة فى مجال النظرية الأدبية فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية خلال فترة ما بعد العهد الستالينى وكانت للماركسيين ثلاث شكاوى رئيسية. أولاً، أدانوا نظرية الاستقبال كونستانز لتركيزها بالكامل على استهلاك الأدب تاركة أى نظر فى إنتاجه. ثانياً، اشتكوا من ميل نقاد ألمانيا الغربية المتوجهين للقارئ إلى فرض الطابع الذاتى على التاريخ الثقافى الإنسانى. وأدانوا ثالثاً، ميل النقاد الاستقباليين الغربيين لفرض الطابع الخاص على عملية القراءة - وهو مثالية بورجوازية تتجنب كل التحليل للأصول والمحددات الاجتماعية للاستجابة الفردية. ولم ينج ياوس ولا إيزر من هذه الإتهامات التى تشبه ما وجه فيما بعد إلى فيش وهولاند وبلايش.

وكان الأمريكيون المهتمون بإيزر يعنون أكثر بآرائه حول " القارئ المضمّر " وعملية القراءة ودور " الفجوات النصية " وقد افترض إيزر وجود قارئ مضمّر يبنيه النص مسبقاً ويحققه الناقد بالفعل مما مكنه أن يركز نظرية الاستقبال على القارئ المتسامي (المفارق) أو الذى هو فوق وعابر للتاريخ مما يستبعد القراء الفعليين والتجريبين والقراء الفاهمين السابقين التحدد. وبمعنى آخر تجنب إيزر التورط فى تاريخ الاستقبال لصالح الإنشغال بالاستجابة الممكنة واتفقت هذه الاستراتيجية بشكل جيد مع القصائد الشكلية القديمة. وعملية القراءة كما يصورها إيزر تستدعى إعادة تكييف مستمرة للتوقعات والتقييمات فى حدث متحرك يهدف إلى بناء التناسق. وعلى العكس من الوحدة الكلية التى تمثل نقطة النهاية فى نموذج إعادة خلق الذاتية عند هولاند فإن التناسق التتابعى الذى نجده فى تصور إيزر يحترم الزمنية المنكشفة فى تجربة القراءة. وتركز الشراكة المتبادلة بين القارئ والنص الأبعاد الجمالية والتعليمية فى القراءة بدلاً من الجوانب النفسية أو الاجتماعية أو التاريخية. والقارئ يقيم الأنماط من عناصر أو خطوط النص فى تعامل نشط مع النص وفى عملية تصحيح ذاتها وتزيد من الوعى الذاتى وتدعم الانفتاح الإنسانى. وحيث إن النصوص تحتوى على فجوات ومعان خالية - عناصر عدم التحدد - يضطر القراء فى عملية تجسيد الأعمال وإنتاج التناسق إلى العناية الحريصة والخلقة بالدلائل النصية. وهكذا فإن نظرية إيزر عن الاستقبال تحترم النص مما يذكرنا بالأساليب "الموضوعية" للنقد، وهى ترفض تحويل أو إذابة النص فى ذاتية القارئ أو فى تقاليد وشفرات المجتمع التفسيرى. وهى فى نفس الوقت تعتمد على النزعة الخلاقة عند القارئ وتدعمها فى نشاطه للتغلب على مواقع عدم التحدد.

وقد نشبت مناقشة فى عام ١٩٨١ بين ستانلى فيش وفولفجانج إيزر على صفحات الدورية ما بعد البنيوية لياكرويتكس (عبر النقديات). وتبين أن القضية الأساسية معرفية. إذ ألح فيش أن «الإدراك» تفسيرى فى طبعه وأن «الحقائق» سابقة التحدد بالقيم وأن «المعرفة» دائماً لها باعث مصلحى وأن «المعطيات» هى فى الواقع أمور مصنوعة وأن «النص» يكونه القارئ. والإدراك على هذا ليس فقط موسطاً بل يقوم على المواضعة. أى أن الإدراك سابق التحدد بالمجال العام والاجتماعى وليس محددًا بالفئات الفردية والمتفردة. ونتيجة لهذا فإن الفجوات أو أوجه عدم التحدد النصية التى تطلق أعمال القراءة فى نموذج إيزر ليست مبنية داخل النص وإنما تنتج فى الاستراتيجيات التفسيرية والميول الإدراكية للقارئ المجتمعى. ويرد إيزر بقوله: «إن التفسير يكون دائماً مشكلاً بمجموعة من الافتراضات أو التقاليد لكن هذه بدورها تتأثر بما تهدف إلى معالجته. ومن هنا فإن «الشئ» الذى يوسط يوجد قبل التفسير ويقوم بدور الضابط للتفسير ويكون له وقعه على التوقعات الفاعلة فى التفسير وبهذا

يسهم فى العملية التأويلية...»^(٢١) ويوضح إيزر بلا مداراة بإصراره على أن النص يسبق التفسير فى الوجود ويضبطه ذلك النوع من علم الشعر «الموضوعى» أو النصى الذى يميز نموذج العام التفاعلى أو الظاهراتى عن النماذج المتنوعة التى طرحها فيش وميلر وهولاند وبلايش وفيتزلى وغيرهم.

وقد ميز روبرت هوليوب بين نقد استجابة القارئ الأمريكى ونظرية الاستقبال الألمانية فى كتابه الذى كان بمثابة المقدمة للنقد الألمانى المتوجه للقارئ بعنوان **نظرية الاستقبال** (١٩٨٤). فلم يكتب أى من النقاد الأمريكيين تحت راية أو مسمى «نقد استجابة القارئ» وإنما استعمل هذا المسمى بعد الكتابة لينطبق على مجموعة من المنظرين لم يكن بينهم صلات تذكر أو تأثير على بعضهم البعض. ويقول هوليوب إنه «إذا كان نقد استجابة القارئ أصبح قوة نقدية فإن ذلك بسبب براعة التسمية وليس بسبب أى جهد مشترك»^(٢٢) وعلى النقيض فإن نظرية الاستقبال الألمانية مشروع متماسك واع بالذات وجماعى يستجيب لظروف وأسلاف متشابهين. وهؤلاء السابقون يشملون الشككيين والبنويين السلافيين والظاهراتيين والتأويليين الأوروبيين ومجموعة متنوعة من علماء الاجتماع ثم منظرى فعل الكلام. ومما له مغزى أن التحليل النفسى والنسوية كانا غائبين بشكل يلفت النظر. ويرى هوليوب أن «أوجه الشبه فى المنظور النقدى العام بين نقد استجابة القارئ ونظرية الاستقبال هى فى النهاية بالغة السطحية والتجريد مما يحول دون أى اندماج بينهما» (١٣م - ١٤م) ومع ذلك فإن عرضه الذى يلى ذلك لأوجه داخل المشروع الألمانى تدل على نقص فى التماسك يماثل التنوع الأمريكى كثيراً. وهذا الشبه المهم - التنوع والصراع - يبرز نشاط العديد من الإلتزامات الفلسفية العاملة داخل كل اتجاهات النقد المتوجه للقارئ (الشكلية والظاهراتية والتأويلية والماركسية) والتى يتسم بها هذا النقد الألمانى والأمريكى. وسواء أكانوا قسماً من جماعة متماسكة أم حركة فضفاضة فإن نقاد استجابة القارئ فى ألمانيا وأمريكا كانوا عادة يعملون فى نقطة التقاطع الحاد للعديد من القوى الفلسفية المتصارعة. فإيزر يختلف عن ياكوب قدر اختلافه عن فيش. وكان الذى يميز النقاد الأمريكيين البارزين بصورة مهمة عن الألمان الكبار هو الانشغال بالتعليم وعلم النفس. وفيما بعد زاد الاهتمام بالنسوية من تمييز الحركة الأمريكية عن مدرسة كونستانز الألمانية.

عن الحدود والتغيرات

فيما خلا النقد النسوى واليسارى لم تظهر أية جماعة أو مدرسة خلال السبعينيات فى أمريكا أكثر تعددية وتنوعاً من حركة استجابة القارئ. وحسب عرض جين تومبكيتر فإن هذه الحركة شملت عدة مداخل ومناهج شكلية وظاهراتية وبنوية

وما بعد بنيوية وتحليلية نفسية. وترى سوزان سليمان أنها تشمل نصف دسته من المنهجيات المنفردة تتراوح من البلاغية والإشارية والظاهراتية إلى التحليل النفسي والتأويلية وأساليب التحليل الاجتماعية - التاريخية (وإن كانت هذه الفئة الأخيرة تنطبق أساساً على نظرية الاستقبال الأوربية). وكان يمكن أن تمت حدود هذه الحركة أكثر لو أدخلنا في نطاقها الأعمال الاستقبالية التي قام بها التأويليون الجدد من أمثال سبانوس أو النسويون من أضراب فيترلي - وكلاهما وعد ببث الحياة في نشاط نقد استجابة القارئ خلال فترة ركوده الأولى في أواخر السبعينيات. وقد أعلنت قوة التحليل الأيديولوجي الذي دعا إليه سبانوس وفيتيرلي كممثلين لحركات نقدية - ومعهما منظرو الدراسات الثقافية الصاعدون - عن التغير في مشروع النقد المتمركز حول القارئ.

وعلى الرغم من اتساع مدى نقد استجابة القارئ الأمريكي فإن تعدديته البادية لم تتسع للمنهجية المتمركزة حول النص عند نقاد معينين من الشكليين والبنيويين والتفكيكيين والتأويليين. وبالإضافة إلى ذلك فلم يسع بطيب خاطر ذلك النقد البرامجي المتمركز حول الفكرة الأدبية الذي كان القاسم المشترك بين معظم نقاد الأسطورة والوجوديين والجمالين السود.

وقد كان نقد استجابة القارئ من زاوية معينة أقل المدارس والحركات المعاصرة تعددية. ويسعى التعدديون عادة إلى تجنب خطرين رئيسيين: فهم يعارضون أية نظرية تصر على أن هناك (فقط) تفسير واحد صحيح للعمل، وهم ينكرون أية نظرية تشجع على وجود العديد من القرارات المقبولة بقدر ما يوجد قراء. ويشجع التعدديون الحرية التأويلية لكنهم مع ذلك يضبطونها، وهم يحتفلون عادة بالتنوع المحدود ويستنكرون التعسف الصريح. وقد تجاوز بعنف نقاد استجابة القارئ من أمثال بلايش وهولاند وفيش بوضعهم المعنى في القراء المفردين الحدود التي تعتبر جوهرية عند التعدديين واعتدت حركة استجابة القارئ على التعددية الأمريكية التقليدية ليس فقط بالرخصة النقدية التي منحها للقراء الأفراد ولكن، بالمفارقة، بالإلحاح على أنه يوجد تفسير «صحيح» واحد فقط لكل قارئ. ومثلما توجه تقاليد المجتمع التفسيري القراءة إلى طرق معينة سابقة الوضع فإن نفسيات أو ذوات القراء الشخصية تحدد نتيجة تجارب القراءة عندهم مسبقاً. لقد نسف نقد استجابة القارئ الحدين الرئيسيين عند التعددية التقليدية.

واتسم التعليم الأمريكي العالي بتغيرات مؤثرة متنوعة خلال سنوات تشكل حركة استجابة القارئ من بينها التوسعات عريضة الانتشار في أحجام الجامعات والفصول الدراسية، والدعوات الناجحة لضمان حقوق الطلاب، والمطالب الفعالة بأن تكون المناهج ذات صلة بالحياة ونجاح الطالب لوضع مناهج متخصصة للدراسات العليا، والمحاولات

اليوتوبية لإعادة تعليم المجتمع، والجهود المتناثرة والناجحة لهدم سياسات التصنيف التقليدية والدعوات التي لاقت صدى لتقييم المدرسين رسمياً. والذي حدث هو انتقال عام للتركيز في التعليم من المدرس إلى الطالب ومن العلم إلى الخبرة (التجربة) ومن الدرس غير المدفوع بغرض إلى تنمية النفس ذاتياً. وبدا كما لو أن المصدر المرجعي الجديد هو المفكرة اليومية وليس الموسوعة. وأصبحت النفس وليس المدرس هي مصدر السلطة كما بدا الاعتراف كنشاط خلاق. وفضلت الحلقة الدراسية الصغيرة على قاعة المحاضرات الكبيرة. وحل بيان الاستجابة محل المقالة النقدية. ولم يكن من المدهش في هذا الجو أن الدراسات الأدبية المتمحورة حول النص تعرضت لتحديد من جانب نقد استجابة القارئ كما لم يكن من المدهش أن الإتهامات ضد التحليل المتوجه للقارئ شملت تهم النرجسية والعداء للفكر والاستسلام للنزعة الاستهلاكية وتحويل التدريس في الفصل إلى المعيار الأوحـد لكفاءة النظرية والممارسة. وفي هذا السياق أصبحت استراتيجية الاستقباليين المبكرة في الهجوم على النقد الجديد ترمز للمزيد من التغيرات العريضة الجارية في التعليم الأمريكي خلال عصر الفضاء.

وكثيراً ما تجاوز نقد استجابة القارئ في مراحله المتأخرة النزعة الشخصانية والنرجسية المقيدة التي اتسم بها قبل ذلك رانياً إلى القوى اللاشخصية الاجتماعية والثقافية التي تحدد النفس ونشاطها. والنتيجة هي أن النفس المضخمة التي افترضتها الصياغات المبكرة سرعان ما أصبحت نفساً محدودة في النظريات اللاحقة. ويظهر هذا التغير المهم في أكمله عند فيش وفيتزلي. وعندما نشر هولاند كتابه الأنا كان قد أضاف بعداً جديداً إلى نظريته عن إعادة خلق الذات بحيث يضع الدور الأساس للثقافة في الاعتبار: «إن الثقافة تمكن وتحد الفرد» أو إذا عبرنا عن الفكرة في مصطلح نظرية الذات «الذوات اجتماعية وسياسية بجانب أنها فردية» (١٤٩) وبالمثل فإن كتاب بلايش النقد الذاتي علامة على حدوث التوسع في مشروعه السابق لأنه بالتحديد أضاف طرحاً مفصلاً عن كيفية التوصل للتفسيرات جمالياً. ويرى بلايش أن كل المعرفة «تجد نفسها جزئياً على الأقل، تحت سلطة الدوافع الجمعية والمجتمعية» (٢٦٥) وما يميز هذه النظريات الاجتماعية المتأخرة التي صاغها كبار الاستقباليين هو الدرجة التي ذهبوا إليها في الاعتراف للمرة الأولى بالقوى التحديدية لممارسات الاجتماعية والتقاليد الجمعية.

وبينما حاول معظم النقاد الكبار المرتبطين بحركة استجابة القارئ تغيير الممارسات والنظرية التعليمية التقليدية إلا أنهم لم يحاولوا تغيير نسق الأعمال العظيمة المعتمدة القائم. ومن هنا فقد حدوا من نطاق مشروعهم. والقضية هنا جزئياً كانت مدى إنطباقية أساليب القراءة الفردية التي دعا إليها الاستقباليون. فحيث أن مناهج استجابة القارئ تنطبق على أي أدب من أي عصر ونوع أدبي لم يوجد دافع لاختراع

أو تفضيل نسق خاص من الأعمال المعتبرة كما فعل النقاد الجدد. ومع ذلك فإن نقاد استجابة القارئ ولاسيما ذوى المشارب الظاهرية والتأويلية أبطنوا سرعة القراءة «العادية» (كما فعل بعض النقاد التفكيكيين) واستدعى هذا التغير هجوماً على نظريات الشكل المساحى لصالح مفاهيم جديدة حول «الشكل» المسلسل والتتابعى أو الزمنى. فعلى العكس من النقاد الجدد الذين فضلوا أنواع الأدب القصيرة والشاعرية فإن نقاد استجابة القارئ كانوا يستريحون للأنواع الطويلة والقصيرة بلا فارق ويرضون عن النثر كما عن الشعر. ونتيجة لهذا استرخت الحدود القديمة على نسق الأعمال المعتبرة بعض الشيء ولكن على الرغم من نشوء نظرة أكثر تسامحاً وشمولية لهذا النسق لم تظهر معها الحاجة التى توازنها إلى تقييم الأعمال والحكم عليها من الناحية الجمالية. وظل النقد الحكمى مثل النقد التاريخى غير مرضى عنه. ولم يكن إصلاح نسق الأعمال المعتبرة ليحدث فى نقد استجابة القارئ فى غياب هاتين الممارستين المغضوب عليهما. وليس مما يدهش أن النسويين والجمالين السود وغيرهم من النقاد العرقيين وجدوا المبرر للشكوى من حالة هذا النسق عند كبار نقاد استجابة القارئ. وحتى فى السنوات اللاحقة التى توجه فيها نقاد استجابة القارئ نحو النظرية الاجتماعية ظلوا يركزون فى المقام الأول على مجموعات صغيرة من الطلاب والأساتذة ويتجنبون تحليل المجتمع والثقافة على نطاق واسع. وأخذ الاستقباليون النسويون بدءاً من أواخر السبعينيات يغيرون من هذا التركيز الضيق ويعدلون من النسق المحدود للأعمال المعتبرة - وهو مشروع يتفق مع التحول الجديد إلى التحليل التاريخى والسياسى والأيدويولوجى.

وعلىنا لى نصل إلى فهم أكمل للفروع المختلفة لنقد استجابة القارئ الأمريكى أن ننظر فى الإسهامات التى قدمها نقاد بنيويون معينون إلى نظريات القراءة والقارئ. وسوف نفحص فى القسم الرابع من الفصل التالى طروحات الاستقبال النصى التى قدمها مايكل ريفاتير وجيرالد برينس وچوناثان كلر وروبرت شولز.

الفصل التاسع

البنوية وعلم العلامات الأدبي

السلف والخلف

استمر زمن ازدهار البنيوية وعلم العلامات (السيميوطيقا) بين مفكرى الأدب الأكاديميين الأمريكيين من أوائل السبعينيات إلى أوائل الثمانينات. والنقاد الرئيسيون يضمنون سيمور شاتمان وچوناثان كلر وكلاوديو جويلين ورومان چاكوبسون وچيرالد برينس وروبرت شولز ومايكل ريفاتير. ويدينون كلهم ما عدا جاكوبسون للتراث الفرنسى فى التحليل البنىوى الذى ينبع من فرديناند دي سوسير ويصل إلى ذروته عند كلود ليڤى سترافوس ورولان بارت. وأدى انتصار البنيوية فى فرنسا خلال الستينيات أكثر من أى شىء آخر إلى النشأة الفورية للبنوية الأدبية والسيميوطيقا فى أمريكا. وجرت العلامات الأولى للتأثير الفرنسى الحاسم على النقد الأمريكى عام ١٩٦٦ مع نشر عدد خاص عن "البنيوية" فى مجلة **ييل للدراسات الفرنسية** وعقد مؤتمر مهم يركز على "الجدل البنىوى" فى جامعة جونز هوبكنز. وبعد عدة سنوات طبع العدد الخاص ومداولات المؤتمر فى كتابين، **البنيوية** (١٩٧٠) وجمعه چاك إيرمان و**الجدل البنىوى** (١٩٧٠ طبعة جديدة ١٩٧٢) وجمعه ريتشارد ماكسى ويوجينو دوناتو، أصبحت على الفور وثيقتين رئيسيتين عند النقاد الأمريكيين البنىويين والسيميوطيقين وتشير هذه النصوص التى وضعها أساتذة فى اللغة الفرنسية إلى بروز الاهتمام الأمريكى بالبنيوية الأدبية داخل سياق الإنجازات الغالية (الفرنسية) المعاصرة.

ومع ذلك فعند وصول البنيوية إلى أمريكا بالفعل قد كونت تراثاً ثرياً ومركباً يرتبط ليس فقط باللغويات السوسيرية المبكرة وإنما كذلك بعلم الشعر الشكلية والبنيوية السلافية وبالأنثروبولوجيا البنيوية البريطانية والفرنسية وباللغويات الوصفية الأمريكية وبالأعمال الفرنسية الأحدث فى التحليل النفسى البنىوى والنظرية السياسية وعلم كتابة التاريخ ودراسات السينما والنظرية الأدبية. وأضاف بعض الأمريكيين فيما بعد إلى هذا الخليط السيميوطيقا المحلية عند شارلز ساندرز بيرس وشارلز موريس والنحو التوليدى عند نعوم شومسكى ونقد الأسطورة عند نورثروب فراى. ولأن البنيوية اكتسبت أتباعاً لهم وزنهم فى الستينيات والسبعينيات ليس فى أمريكا فحسب بل فى عدة بلدان أوروبية شرقية وألمانيا وهولندا وإسرائيل وإيطاليا أصبح من المؤلفين بين النقاد الأمريكيين فى أواخر السبعينيات أن يشيروا إلى الكتابات المعاصرة الآتية من تلك الأماكن. ومن الحالات المهمة فى هذا الصدد زيادة تداول كتب السيميوطيقى الإيطالى أومبرتو إيكو والسيميوطيقى الروسى يورى لوتمان فى الولايات المتحدة.

ويمثل مجيء البنيوية والسميوطيقا إلى أمريكا فى السبعينيات وصول حركة دولية متعددة الأوجه ولها إمكانية كبيرة فى التأثير على مناهج البحث المتعدد الدرس الناشئة. وكان العديد من مؤرخى الفن الأمريكيين وكتاب التاريخ ودارسى الموسيقى والفلسفة واللاهويين وغيرهم من المتخصصين قد بدأوا فى السبعينيات فى استكشاف التطبيقات المحتملة لعائلة المناهج والنماذج البنيوية والسميوطيقية فى مجالاتهم. وهكذا لم تقتصر الحركة البنيوية فى أمريكا وفى غيرها على النظرية الأدبية والنقد بل كانت لها جذور وتطبيقات فى العديد فى الميادين وفى دوائر قومية كثيرة.

والقاسم المشترك بين أنواع المذاهب البنيوية والسميوطيقية مجموعة من الصياغات والمناهج الرئيسية المترابطة المستمدة من الأصل فى سوسير والتى تشكلت فى تعارض مع مناهج البحث التاريخية والتأويلية. وكان سوسير اقترح فى أوائل القرن كوسيلة لتجنب المشاكل المتنوعة التى وسمت اللغويات والفيلولوجيا التاريخية فى القرن التاسع عشر تركيز التحليل على القواعد والتقاليد الكامنة فى اللغة بدلاً من التركيبات السطحية لأفعال الكلام. وبمعنى آخر أراد سوسير تحليل البعد الاجتماعى أو الجمعى للغة بدلاً من الأفعال الفردية التى ينتجها الأفراد، ورعى البحث فى القواعد بدلاً من التعبيرات والنحو بدلاً من الإستعمال اللغوى والنماذج بدلاً من المعلومات والكفاءة بدلاً من الأداء والأنظمة بدلاً من التحقيقات واللغة (لانج) بدلاً من الكلام (بارول). وتتطلب إعادة بناء نظام اللغة ككل وقف تطوره التاريخى ودراسة عناصره فى وقت معين. والتحليل البنائى على العكس من البحث التاريخى ينحو إلى فحص البعد الآنى أو التزامنى للأنظمة وليس بعدها الزمنى أو عبر الزمنى. فعندما أقدم ن. س. ترويتزكوى مثلاً وهو عنصر بارز فى حلقة براغ اللغوية على دراسة أصوات اللغة فى الثلاثينيات ميز بين دراسة أصوات الكلام الفعلية (الفونيطيقا) أو الصوتيات ودراسة نمط الفونيمات أو الوحدات الصوتية الأساس فى عمل اللغة (الفونولوجيا). وكان ترويتزكوى مثل سوسير مهتماً بالأبنية اللاواعية الآنية للظواهر. أما كلود ليفى سترأوس فقد اتبع نهج ترويتزكوى وسوسير خلال الأربعينيات وكان أول من وجه الدراسة الأنثروبولوجية للأساطير البدائية نحو تحليل الأنساق المحكومة بالقواعد فى النصوص الثقافية الجماعية مع اعتبار كل التنوعات التاريخية كأجزاء فى نظام أسطورى لا زمنى أنى كامن.

و فى أوائل السبعينيات عكست برامج البنيوية التى طرحها نقاد الأدب الأمريكيون المبادئ المستمدة فى تراث سوسير. فقد ذهب روبرت شولز فى **البنيوية فى الأدب : مقدمة (١٩٧٤)** إلى وجود مكانة خاصة للبنيوية فى الدراسات الأدبية "لأنها تسعى إلى إقامة نموذج نظام الأدب نفسه... وقد حاولت البنيوية - وتحاول - إقامة نموذج أساسى للدراسات الأدبية يكون علمياً بقدر الإمكان بتحريكها من دراسة اللغة

إلى دراسة الأدب وسعيها لتحديد مبادئ البناء الفاعلة ليس فقط في الأعمال المفردة ولكن في العلاقات بين الأعمال عبر كل المجال الأدبي".^(١) وكما هي عادة جميع البنيويين يرى شولز أن موضوع تحليلاته هو كلية الظواهر في مجاله (و ليس كهيئات مستقلة منفردة) ويتصور هدف هذه التحليلات على أنه وضع نموذج لنظام الأدب بعينه ويناصر جوناثان كلر في كتابه علم الشعر البنيوي: اللغويات ودراسة الأدب (١٩٧٥) البنيوية في مواجهة أشكال النقد التفسيرية المنهجية: "إن نوع الدراسة الأدبية التي تساعد البنيوية المرء على تصورها لن يكون تفسيرياً في المقام الأول فهو لن يقدم منهجاً ينتج معان جديدة لم يتوقعها أحد عندما يطبق على الأدب... وستصبح دراسة الأدب، على العكس من قراءة ومناقشة الأعمال المنفردة، محاولة لفهم التقاليد التي تجعل الأدب ممكناً".^(٢) ويرى كلر أن النقاد البنيويين بحاجة إلى الكشف عن نظم التقاليد التي تمكن وجود الأدب وتفسيره وفهمها. ولا يكرس هذا النقد نفسه للتفسير في حد ذاته كما لا يقتصر على الأعمال المنفردة. وبينما نحا كل من كلر وشولز إلى النظر للأدب من الجانب التزامني والمنهجي فإن المؤرخ الأدبي كلاوديو جويلين ذهب في كتابه الأدب كنظام (١٩٧١) إلى أن تاريخ الأدب - متميزاً عن اللغة والمجتمع - لا يتسم بسريان عمل الأنظمة الكاملة فيه قدر ما يتسم باتجاه صوب النظام والبنائية".^(٣) وتتعدل هذه النظرة المعتدلة للأنظمة الأدبية أكثر لأن تلك الأنظمة ليست تعلو على الزمان أو التاريخ" (٢٨٩) ويحذر جويلين النقاد في الأساس من السعي وراء التصنيفات العالمية ويريد منهم أن يحجزوا مكاناً للتاريخ الأدبي داخل النقد البنيوي.

و حيث إن سوسير كان يقيم الأبنية الدفينة أعلي مما يُقيم الظواهر السطحية فإن عمله يتوازي جزئياً مع مشاريع ماركس وفرويد، ذلك لأن اهتمام ماركس بالأسباب الكائنة وعناية فرويد بالدوافع اللاواعية قلصا بصورة دراسية في المكانة التقليدية للوعي الإنساني الفردي ونقلوا الاهتمام إلى القوة التي تعلو على الشخصية بصورة تشبه ما نجد عند سوسير. ويصور "إختفاء الذات" الذي ولدته البنيوية، والماركسية والفرويدية كذلك، النفسي كشيء مصنوع ناتج عن الأنظمة الاجتماعية اللاشخصية والفرد لا ينشئ ولا يحكم شفرات وتقاليد حياته النفسية أو وجوده الاجتماعي أو تجربته اللغوية. وليس مما يدهش أن البنيوية اتفقت مع الماركسية والتحليل النفسي كما بدا مثلاً في أعمال جوليا كريستيفا المهمة، وهي منظرة بلغارية كانت تعمل في فرنسا منذ منتصف الستينيات وعملت في أمريكا بعض الوقت منذ أواخر السبعينيات.

وكان سوسير قد تنبأ بإمكانية ظهور علم جديد هو علم العلامات وأنظمة العلامات أسماه "بالسيمولوجيا" مبدئياً. وكان يعتقد أن نوع اللغويات البنيوية التي وضعها يمكن أن يقوم بدور منهجي رئيسي في ذلك المجال الجديد وتصور سي. س.

بيرس، وهو معاصر لسوسير علماً مماثلاً أسماه السيميوطيقا وربطه بمناهج المنطق بدلاً من اللغويات. وعندما ألقى سترافوس محاضراته الافتتاحية عام ١٩٦١ فى الكوليج دى فرانس وضع الأنثروبولوجيا البنيوية التى إبتدعها داخل مجال السيميولوجيا العريض. ومع تزايد الاستعمال العام لكلمة السيميولوجيا مع قريبتها غير الفرنسية "السيميوطيقا" أصبح المصطلح يحدد مجالاً للدراسة يختص بتحليل أنظمة العلامات والشفرات و التقاليد من كل نوع مما يتراوح من اللغات الطبيعية إلى لغات الحيوانات ومن إشارات المرور إلى لغات الإشارات ومن لغة الموضة إلى معجم الأغذية المنتظم ومن قواعد القصص الفولكلورية إلى قواعد الأنظمة الصوتية ومن شفرات الطلب التشخيصى إلى تقاليد الأساطير البدائية والأدب المتحضر، وعلى الرغم من أن السيميوطيقا (أو السيميولوجيا) كثيراً ما اعتمدت على المناهج اللغوية إلا أنها فى معناها الواسع تجاوزت حدود البحث اللغوى والأدبى بكثير. وكان الاتجاه خلال الستينيات والسبعينيات هو إحلال "السيميوطيقا" أو "السيميولوجيا" محل كلمة "البنيوية" وأعلن هذا التحول المصطلحى الذى حدث فى أمريكا أواخر السبعينيات عن توسيع أفاق شتى المتأثرين بسوسير. والبنيوية والسيميوطيقا الأدبية هى جزء من مشروع أوسع وهكذا كانت لرؤية سوسير صفة النبوة. واتسمت الفروع العديدة لحركة السيميوطيقا العالمية بعد أواسط الستينيات وسواء أكان موضوعها سيميوطيقا الحيوانات أم علم القص والحركات أم لغويات النص بابتكار لافت للنظر فى وضع المصطلحات يتأسس على ميل للمحافظة فى المنهج. والعملتان الرئيستان الشائعتان فى التحليل السيميوطيقى يتضمنان:

(١) تأسيس مجال أو حقل تزامنى فى المعلومات. و(٢) إخضاع هذا المجال للتقسيم لوحدات صغيرة ثم تصنيف الوحدات وتحديد القواعد الكامنة التى تحكم تجمعاتها. وعادة ما يحدد السيميوطيقيون لأنظمتهم المختلفة أصغر الوحدات المؤسسة والقواعد الشكلية للعلاقات بين هذه الوحدات. والنموذج الكلاسيكى هنا هو الفونولوجيا أو النظام الصوتى الذى وضعه تروبتزكوى بالعدد المحدود من الفونيمات الذى يحتويه والمنظمة فى تعارضات ثنائية قابلة للتوسطات الثلاثية. ففى دراسته للأساطير وضع ليقى سترافوس "الميثيمات" (وحدات قصية ضئيلة) درسها فى علاقات التعارض والتوسط التى تدخل فيها. وعندما تصدى لدراسة شفرات الطهو البدائية بحث فى أنماط "الدوقيات" المنتظمة. ويرجع السيميوطيقيون عادة إلى الصيغ الرياضية لتنظيم معلوماتهم مما يشير إلى الرابطة الجوهرية مع العلم الكلاسيكى واحترامه.

و كانت تلك الصلة بالعلم التقليدى، من بين صلات أخرى، السبب فى ظهور التشكك والانتقادات داخل الدوائر السيميوطيقية مما أدى فى فرنسا مثلاً إلى ظهور انتقادات أدت إلى نشأة "التفكيكية" و"التحليل السيميوطيقى" و"السيميولوجيا النقدية"

و"التحليل الفصامي" وغيرها من المشاريع المناقضة. وجاء نشر كتاب **أس/زد** (١٩٧٠) لبارت ليرمز إلى هذه الأزمة في الحقل الدراسى. وكذلك فعلت كتابات چاك دريدا وميشيل فوكوه وچوليا كريستيفا وغيرهم من المرتبطين بدورية **تيل كيل** فى أواخر الستينيات. وهكذا أحاطت الشكوك سريعاً كما سنرى فى الفصل التالى بالحلم فى علم يعاصر عصر القضاء حقاً ويولد معرفة جديدة بطريقة متماسكة. وعلى الرغم من هذه الشكوك والهجمات على المشروع البنىوى - السيميوطيقى فإنه أنتج الكثير من الأعمال المهمة خلال فترة ازدهاره ولا يزال يعد بالمزيد.

لغويات وسيميوطيقا الخطاب الشعرى

فى خلال العقود الثلاثة التى أعقبت بداية عصر القضاء ركز معظم البنىويون والسيميوطيقيون فى كافة أرجاء العالم على أدب النثر القصصى. وعلى الرغم من توجيه الاهتمام الأقل نسبياً للشعر إلا أن أعمالاً مهمة ولافتة للإهتمام تتعلق بالخطاب الشعرى ظهرت. ففى الستينيات استعملت أهم الأعمال البنىوية حول الشعر مناهج الأسلوبيات اللغوية الصارمة كما يظهر فى كتاب صمويل ليفين **البناء فى الشعر** (١٩٦٢) وكتاب مايكل ريفاتير **الأسلوبيات البنىوية** (١٩٧١) وهو مجموعة من المقالات كتبت من الستينيات والعديد فى المقالات التى كتبها رومان جاكوبسون فى ذلك العقد. وطبق علم السيميوطيقا الجديد بفاعلية فى السبعينيات على الخطاب الشعرى كما نجد مثلاً عند بول زمثور فى **مقالة شعر العصور الوسطى** (١٩٧٢) ويورى لوتمان فى **تحليل النص الشعرى** (١٩٧٢ وترجم فى ١٩٧٦) ومايكل ريفاتير فى **سيميوطيقا الشعر** (١٩٧٨) وكان رومان جاكوبسون ومايكل ريفاتير أكثر نقاد الشعر إسهاماً وتأثيراً فى تطور البنىوية والسيميوطيقا الأدبية فى أمريكا وقد عمل كلاهما فى الولايات المتحدة لما يزيد عن الثلاثة عقود.

ومما له مغزى أن جاكوبسون عمل بين ١٩١٥ و ١٩٢٠ رئيساً لحلقة موسكو اللغوية ونائب الرئيس لحلقة براغ اللغوية بين ١٩٢٧ و ١٩٣٨. وقد درس فى الأربعينيات فى جامعة كولبيا وفى الخمسينيات والستينيات درس فى جامعة هارفارد ومعهد ماساشوستيس للتكنولوجيا فى آن واحد. كما عمل فى السبعينيات فى العديد من المؤسسات الأمريكية بما فيها جامعات براون وبرانديس وييل ونيويورك. ولم يكن جاكوبسون على معرفة وثيقة بالشكلية الروسية وبنىوية براغ فحسب وإنما أيضاً بالأنثروبولوجيا البنىوية عند كلود ليفى سترافوس الذى عمل معه خلال أوائل الأربعينيات فى أمريكا. وفى الواقع كان جاكوبسون هو أول من عرف ليفى سترافوس باللغويات البنىوية. ويجسد رومان جاكوبسون تاريخ البنىوية فى القرن العشرين ربما أكثر من أى شخص آخر.

ومن إسهامات جاكوبسون في دراسة الشعر تحليلاته النموذجية للنصوص الشعرية ونظرياته العامة حول الوظيفة الشعرية. وقد وضع إعلانه "اللغويات والشعر" (١٩٥٨) والذي نشر في كتاب جمعه توماس سيبوك بعنوان الأسلوب في اللغة (١٩٦٠) مداولات لأحد المؤتمرات) الأسس للكثير من المناقشات والتطورات التي حدثت فيما بعد في البحث البنيوي - السيميوطيقي - وسرعان ما أصبحت مقالاته (قصيدة القطط لشارل بودلير) والتي اشترك مع ليقي ستراوس في كتابتها نموذجاً أيضاً مؤثراً في النضال لوضع مدخل بنيوي صالح لدراسة الشعر.

ويقول جاكوبسون في "اللغويات والشعر" إنه توجد ستة عوامل في الاتصال اللفظي تقابلها ستة وظائف (أنظر الشكلين ١ و ٢)

المخاطب	السياق الرسالة	المتحدث
	الصلة الشفرة	(المشفّر)
(يفك الشفرة)		
الشكل ١ ستة عوامل في الاتصال الكلامي		
النزوعية	الإحالية الشعرية	العاطفة
	الصلة الكلامية الميتالغوية	

الشكل ٢ الوظائف الستة للاتصال الكلامي

و بينما يعزل جاكوبسون ستة وظائف منفصلة للاتصال يصر مع ذلك على أنه ينذر أن تؤدي الرسائل الكلامية وظيفة واحدة فقط منها، فليس هناك إحتكار بل تنوع للوظيفة. ومن هنا فإن الذي يحدد البناء الكلامي للرسالة هو سيادة وظيفة فيها على بناء هرمي من الوظائف الأخرى. وكان الأثر الرئيسي على التحليل الشعري لنموذج جاكوبسون هو نسف المفهوم التقليدي "للشعر" باعتباره لغة موزونة موضوعة في قوالب نوعية معيارية. والوظيفة الشعرية لا تظهر نفسها فحسب في الشعر ولكن أيضاً في الأناشيد السياسية والإعلانات التجارية والكثير غيرها من أشكال الخطاب. وسواء أكانت الوظيفة الشعرية مهيمنة أم لا فإنها تظهر على نطاق واسع وكثيرة الحدوث في الرسائل الكلامية ونتيجة لهذا لا يمكن للغويين ودارسي الشعر قصر الدراسة العلمية للشعر على الأنواع الأدبية التقليدية.

وعندما يدرس جاكوبسون الأنواع الشعرية التقليدية فإنه يصفها عن طريق تمييز الأنماط الهرمية للوظائف الكلامية فيها. فالشعر الملحمي مثلاً والذي يتوجه عادة نحو خطاب ضمير الغائب يتضمن الإحالية بالإضافة إلى الوظيفة الشعرية. والشعر الغنائى المرتبط بضمير المتكلم يُنشِط الوظيفة العاطفية أو التعبيرية بجانب الوظيفة الشعرية. وتتميز الوظيفة الشعرية فى حد ذاتها بثلاثة ملامح: (١) التركيز الكثيف على الرسالة الكلامية من أجل ذاتها. (٢) التوجه الملحوظ لطمس الوظيفة الإحالية. (٣) المنحى القوى للتوازى على كل المستويات اللغوية (الصوتية والمورفولوجية والجمالية والمعجمية). "إن هذه الوظيفة بتدعيمها لظهور العلامات تعمق من الثنائية الجوهرية بين العلامات والأشياء." (٤) (٤) ولأن الوظيفة الشعرية تظهر نفسها فى اللوحات والأفلام والباليه والمؤلفات الموسيقية بالإضافة إلى الرسائل الكلامية بما فيها الأعمال الأدبية يمكن دراستها بفائدة داخل سياق السيميوطيقا العامة بدلاً من مجرد اللغويات أو علم الشعر. "إن أية محاولة لتقليص مجال الوظيفة الشعرية بحيث لا تتعدى الشعر أو لقصر الشعر على الوظيفة الشعرية ستكون تبسيطاً مبالغاً فيه خداعاً." (٩٣) وعلى الرغم من تصور جاكوبسون لوجود مكان للشعر داخل السيميوطيقا إلا أنه شخصياً استمر فى دراسته داخل إطار اللغويات.

وربما كانت أكثر تحليلات جاكوبسون العديدة للشعر تأثيراً المقالة التى اشترك فى كتابتها مع ليفى سترافوس لدراسة قصيدة بودلير "القطط" وهى فى قالب السوناتا. وأصبحت هذه المقالة رمزاً «للبنوية المصغرة». وهى نوع خاص من التحليل المدقق يعنى بالأنماط الرياضية من التباين والتطابق والترابط والتوازى فى مجالات النحو وتركيب الجمل والدلالات والبلاغة والأفكار الأدبية والنغمة والتركيب المقطوعى والنسيج الصوتى على وجه الخصوص. ويركز نمط البحث البنائى الذى أرساه جاكوبسون فى مجال النسيج الصوتى بشكل يكاد يكون تسلطياً على التنغيمات المعقدة والجرس فى الحروف الساكنة والمتحركة والقوافى ووحدات الوزن، وأدى ذلك إلى إضفاء الشيئية على الوظيفة الشعرية فى النص المفرد بطريقة تذكرنا بالشكلية السلافية. فالعناصر العديدة فى عمل مثل "القطط" تضافى على القصيدة عندما تتجمع وتنسق قيمة الشيء المطلق". (٥) وكما قال ليفى سترافوس "فإن كل عمل شعري إذا درسناه بمفرده يحتوى فى ذاته على تنويعاته التى يمكن تصويرها على محور رأسى حيث أنه يتشكل من مستويات فوق بعضها...." (١٢٤) وقد تجاهل نوع الدرس التزامنى الذى قام به جاكوبسون وليفى سترافوس السيرة والتاريخ الأدبى والثقافى واستجابة القارئ تاركاً العمل منفصلاً عن سياق الإنتاج والاستقبال.

وأثار التحليل المصغر للقصيدة الذى اتسمت به النبوية اللغوية عند جاكوبسون الانتقادات من مختلف الأمريكيين المتعاطفين معه بمن فيهم خاصة مايكل ريفاتير الذى

بدأ الانتقاد الأمريكي البنيوي لجاكوبسون في مقالته المشهورة "وصف البنية الشعرية: مدخلان لقصيدة بودلير القطط" (١٩٦٠) ونشرت لأول مرة في العدد الخاص عن "البنيوية" في مجلة **ييل للدراسات الفرنسية**. ويشتكى ريفاتير من أن الكثير من الملامح اللغوية التي يدرسها جاكوبسون وليفى سترافوس ليست فاعلة من الناحية الأدبية وأن اللغويات البنيوية لا تستطيع بدون مساعدة من الأسلوبيات الأدبية أن تميز العناصر الجمالية ذات الصلة من الأخرى التي لا صلة لها. والمشكلة في تحليل جاكوبسون أنه معالجة متساوية بلا تمييز لكل جوانب النص والمشكلة على وجه خاص هي السعى وراء أوجه التوازي غير ذات الصلة إلى درجة العمى. وبينما يشاطر ريفاتير البنيويين الآخرين في كراهتهم للنقد البيوغرافي فإنه يصر على ضرورة وجود نقد يقوم على استجابة القارئ (وقد اتبعه بنيويون أمريكيون آخرون في هذا الصدد كما سنرى في القسم الرابع في هذا الفصل) فالقارئ المميز المنتبه إلى القيمة الجمالية والمغزى الأدبي هو الذى يحول دون وقوع النقد الوصفى في العقم النظرى. "لا يمكن لأى تقسيم إلى وحدات صغرى أن يكون ذا فائدة إذا كان ينتج على حد سواء وحدات هي جزء من البناء الشعري وأخرى محايدة ليست كذلك." (٦) (٦) وعلى النقد ليهرب من أيدي الحرفيين المضللة أن يعتمد على ردود الأفعال الفاهمة عند القراء الحساسين. "إن تقسيم القصيدة ذى العلاقة لابد من هنا أن يقوم على هذه الاستجابات..." (٢٠٢) والذى فعله ريفاتير هو تنشيط دور المخاطب في عملية الاتصال. وبالإضافة إلى ذلك وسع من نطاق الفائدة الممكنة وصلة سياق الاتصال بوضع عمل الشاعر داخل إطار تاريخ اللغة والأدب. وتتغلغل الإشارات إلى معاجم الفرنسية وأعمالها الأدبية في القرن التاسع عشر في قراءة ريفاتير لقصيدة بودلير. وتمثل هذه الاستعادة للبعد التاريخي للأدب في مشروع ريفاتير للنقد البنيوي الهدف الرئيسى لمقالات كلاوديو جويلين في نفس الفترة. وقد دعا ريفاتير في معرض انتقاده لعزلة القصيدة التي اتسم بها التحليل عند جاكوبسون إلى تحديد دور مهم لاستجابات القارئ و السياقات التاريخية في النقد البنيوي.

و عندما تحول ريفاتير عن الأسلوبية إلى السيميوطيقا في أوائل السبعينيات رفض بإصرار أن يتخلى عن ممارسة التحليل الدقيق للنصوص المستقلة والتي استمدتها من التراث الشكلى، وقد احتفظ في **سيميوطيقا الشعر وفي إنتاج النص** (١٩٧٩ ترجم في ١٩٨٣) وفي العديد من المقالات التي كتبها خلال السبعينيات بالتزامه بالتاريخ الأدبي وبالنقد الاستقبالي وبالقراءة المدققة للنصوص المفردة. لكن ما تغير كان التزام جديد بالمشروع الأوسع للبنيوية المبكرة: إذ سعى إلى إيجاد نموذج بلاغى للشعر ينطبق على الأدب الغربى عموماً لكي يفسر الملامح السطحية الصعبة أو "اللانحوية" التي نقابلها عادة عند قراءة الخطاب الشعري. ودعا ريفاتير إلى نظرية

للبناء أو النحو الدقيق في الشعر. فالقصيدة تشتق من كلمة أو جملة بسيطة (الرحم) عبر سلسلة من التحويلات المعقدة. والرحم السيميوطيقى العميق (المشفر في لهجة أدبية متفردة) يصبح مشوهاً وينتج أشكال الغموض عندما يمر بالتوسعات أو التحويلات للغة الإحالة القائمة على المحاكاة (اللهجة الاجتماعية المهيمنة). وقراءة القصيدة بشكل إحالي تعنى المضى بصورة أفقية وسطحية في عملية لحصد المضمون والمعنى. أما قراءة القصيدة بشكل استرجاعي أو "تأويلي" فيعنى التحرك رأسياً صعوداً أو هبوطاً في نظام من المتعادلات لضبط الشكل والمغزى. وما يعد لا نحوياً على مستوى المحاكاة يعد نحوياً على المستوى السيميوطيقى. ولحظة الصعوبة القصوى بالنسبة للقارئ تدل دائماً وبلا تخلف على الظهور الحاسم للرحم. وحيث أن الرحم يرتبط في طبيعته بالنصوص السابقة أو يترشح خلالها (وهي ما تسمى "بالكتابة التحتية") فإن ذلك يعنى أن القراءة تعتمد على الكفاءة الأدبية بجانب الكفاءة اللغوية. والقارئ عند ريفاتير هو دارس مدقق للتاريخ الأدبي كما أن الرحم في نموذج السيميوطيقى التوليدي - التحويلي للشعر - عرضة للتحويلات - لتوسعات وانتقالات وتحويلات معقدة لكتابة تحتية - مما يفسر إنتاج النص ويحدد الاستقبال المناسب له.

وقد أزعج بعض البنيويين والسيميوطيقيين الأمريكيين في أعمال جاكوبسون وريفاتير ميلهما لتحويل الشعر إلى شيء وفصله عن المجتمع بالتقليل إلى درجة حادة من وظيفة اللغة في الإحالة والمحاكاة أو تذويبها. وجلب ريفاتير المزيد من النقد على نفسه لأنه قطع شوطاً أبعد من جاكوبسون في إلغاء المحاكاة والإحالية. إذ اشتكى كلر وشولز وجويلين من تلك التوجيهات الشكلية في سيميوطيقا الشعر. (٧) وقد اشتركت لغويات جاكوبسون البنيوية وسيميوطيقا ريفاتير مع الشكلية في الاهتمامات الأصلية بالوحدة النصية والشكل المساحي وباللغة الأدبية مفضلة على اللغة العادية وفي القراءة المدققة للنصوص المستقلة. ومع ذلك أضاف ريفاتير إلى هذه المجموعة الاهتمام بمشاركة القارئ ودور المتناص التاريخي والنظام الكامن للشعر الغربي - وقد خففت كلها من الالتزامات الشكلية الصارمة. ومما له دلالة أن جاكوبسون وريفاتير اختلفا عن السيميوطيقيين السوقيت في خلال الستينيات والسبعينيات من ناحية عدم رغبتهم في وضع الشكل داخل تضاريس الثقافة حيث يجرى تنسيق أنظمة النماذج في كل الفنون بغرض دراسة التأثيرات المتبادلة والأنساق الهرمية المشتركة وأنظمة العلامات المتشابهة. لقد نحا هذان البنيويان الأمريكيان المولودان في أوروبا إلى عزل النص الشعري في حركة تذكرنا بأسلافهم النقاد الجدد.

علم القص : من التركيب الجملي إلى البلاغة إلى الخطاب

ضم علم القص منذ نشأته في أوروبا خلال الستينيات إلى مادته كل أشكال القص الموجودة والمحتملة متراوحة من الأساطير والحكايات الخرافية إلى الملاحم

والروايات والقصص القصيرة ومن الحوارات والأخبار والأفلام إلى التراجيديات والكوميديات والقصص التاريخي ومن بعض أشكال النحت البارز ونوافذ الزجاج المعشق واللوحات إلى الرقصات والتمثيل الصامت ودراسات الحالة. ولم يقصر علم القص نفسه على تاريخ الرواية أو اكتشاف معاني القصص أو تقييم القيم الجمالية للقصص المعتبرة في التراث. بل كانت مهمته بالأساس هي تحليل ملامح ووظائف كل القصص. وفي التراث الأنجلو - أمريكي الحديث جرت إسهامات أدبية مهمة وغير بنوية لفهم القصص على يد بيرسى لبوك وجوزيف فرانك ومارك شورر وفرانك كيرمود ونورثروب فراي ووين بوث وويليام لابوط وكثير غيرهم. وكذلك نجد خطأ مهماً في منظري القص السلافيين يمتد من فيكتور شكوفسكي وفلاد يميز بروب وميخائيل باختين إلى بورديس أو سبنسكي ويوري لوتمان والمهاجر التشيكي لوبومير دوليزيل. ويمكن أن نذكر آخرين. أما التراث الفرنسي منذ منتصف الستينيات فحسب فيشمل على وجه خاص البنيويين رولان بارت وجيرار جينيت والجير داس جرايماس وزفتان تودوروف وچوليا كريستيفا وكلود بريمون. كذلك أسهم مفكرون هولنديون وألمان وإيطاليون وإسرائيليون بعمل مهم في مجال القص البنيوي الجديد. واتسمت دراسة القص على مرعدة أجيال باستخدام المنهجيات متعددة الجوانب والحدود الواسعة للنطاق البحثي. وقام الشكليون الأدبيون الماركسيون ونقاد الأسطورة والبنيويون والسيميوطيقيون بأعمال مهمة في هذا الميراث ومعهم دارسو الفولكلور والأنثروبولوجيون ودارسو الإنجيل والمؤرخون وعلماء التحليل النفسي. وكان أكثر علماء القص تجديداً بين البنيويين والسيميوطيقيين الأمريكيين في السبعينيات جيرالد برينس. وبالإضافة إلى ذلك أسهم المؤرخ هيدن هوايت والأسلوبى السابق سيمور شاتمان بمشروعات مهمة في علم القص البنيوي.

عدل جيرالد برينس ونظم مقالاته خلال الستينيات ومعها **النحو القصصى** (١٩٧٢) في كتابه **علم القص: شكل وعمل القص** (١٩٨٢) حيث قدم مقدمة عامة منيرة لعلم القص تدين للكثير من الأبحاث السابقة في هذا الميدان. وعلى العكس من الدراسات الأدبية للقص التي أجراها كلر وجويلين وشولز مثلاً يبدى مشروع برينس طموحاً عالمياً النزعة يتأسس على مناهج علم الجبر وينبع من كتاب شومسكى **الأبنية الجمالية** (١٩٦٧) ويسعى إلى وضع المجموعة المحدودة في القواعد النحوية للقص في صياغة شكلية وتصنيفية بأسلوب بنيوي مبكر. ويضع برينس في اعتباره كالعديد من دراسى القصص المعاصرين علم الدلالات واستجابات القراء والوظائف الروائية التقليدية (مثل وجهة النظر والمنظر والشخصية..). ولكنه على العكس من منظري القصص الأمريكيين الآخرين أنشأ نَحْواً توليدياً - تحويلياً ليعالج عناصر وآليات القص البنائية والمنطقية والقصصية.

و حسب نموذج برينس يمكن توليد عدد لانهاى من القصص من عدد محدود من العناصر التكوينية. ومن المحتوم أن تكون بعض هذه القصص الممكنة أشكالاً لم يكتبها رواة القصة بعد. ومثلما يسمح نحو اللغة للمتكلمين بخلق جمل جديدة يمكن نحو القص الرواى من تأليف قصص جديدة والوحدة الأساسية الأصغر للتحليل عند برينس هى الحدث. فالنص لى يصبح قصصاً لآبد أن يمثل حدثين على الأقل فى تتابع زمنى لا يفترض فيه أحد الحدثين الحدث الآخر مسبقاً ولا يستدعيه. ويسمح لكل جزء صغير من القص بتعديل واحد. وبدءاً من تلك القصص النواة يبنى برينس مجموعة من قواعد إعادة الكتابة تظهر الأحداث وهى تتجمع بواسطة عناصر الربط أو تتجمع فى سلاسل من الأحداث. ويضع برينس مجموعة من قواعد التحويل ليعالج القصص الممتد الذى ترتبط فيه سلاسل من القصص النواة مع بعضها أو تتبادل أو تقاطع بعضها البعض. ويتمكن بفضل العدد المحدود من قواعد إعادة الكتابة والتحويل هذه من تفسير كل الأبنية القصصية. وبالإضافة إلى ذلك يرسم برينس اتجاهات الصياغات النحوية المستقبلية لى يستوعب إضفاء الطابع الشكلى على المضمون وفعل القص والترجمة (إلى اللغات الطبيعية). "إن النحو بحالته الراهنة بحاجة واضحة إلى الكثير من التفصيل كما أن بناءه النهائى لن يكتمل فى المستقبل الفورى".^(٨) وعلى الرغم من محدودية نحو برينس فإنه يعالج قواعد البناء القصصى جيداً و هو ما يدل عليه وصفه فى إثنتى عشرة صفحة من المعادلات الجبرية لقصة "ذات الرداء الأحمر" مستخدماً عشرات من القواعد المشروحة فى النحو القصصى.

و يعتقد برينس شأنه فى ذلك شأن البنىوى العلمى النزعة بأن المجموعة المحدودة من القواعد يمكن أن تفسر عدداً لا محدوداً من الظواهر الحقيقية والممكنة وأن أكثر النماذج فعالية لأغراضه هو البناء الجملى للغة (أو اللانج) وهو لا يهتم بالبناء السطحى للنص المنفرد وإنما بالأبنية الدفينة لكل القصص. وهدف البحث كما الحال عند دارس السيميوطيقا هو كل أنواع من الوصفات الغذائية إلى النصوص الأدبية. وفى النهاية يستبعد برينس بشكل منهجى كل أنواع القص النظر فى التاريخ والجماليات والتأويل وهى مناورة منهجية يدعمها تراث سوسير ويصورها كضرورة للبحث العلمى البنىوى.

ظهر المؤرخ البنىوى هيدن هوايت طيلة السبعينيات كثيراً فى المؤتمرات الأدبية وعلى صفحات الدوريات الأدبية. وعين كثيراً كعضو هيئة تدريس فى مدرسة النظرية والنقد التى أنشأها موراى كريجر وهازارد أدامز فى أواسط السبعينيات. ونموذجه للقصص التاريخى يدين كثيراً لنظرية الأساليب الأدبية عند نورثروب فراى ونظرية الصور البلاغية عند كينيث برك وهو يختزل الظواهر المعقدة فى قواعد قليلة العدد نسبياً. وأصبح هوايت مع كلر وشولز ممثلاً مفضلاً للبنىوية فى قاعات المحاضرة الأكاديمية فى طول البلاد وعرضها وأقبل المنظرون الأدبيون على قراءة كتابيه **الفوق تاريخ** (الميتاتاريخ) ١٩٧٣ و**مدارات الخطاب** ١٩٧٨ بشكل واسع النطاق.

و يركز هوانيت فى الميتا تاريخ على المؤرخين وفلاسفة التاريخ الكبار فى أوروبا الغربية خلال القرن التاسع عشر (بما فيهم هيجل وميشيليه ورائكه وتوكفيل وبوركهارت وماركس ونييتشه وكروتشى) ويلاحظ أن التاريخ كخطاب قصصى يفضل أساليب معينة فى الصياغة الحكيمة: فالنص التاريخى فى الغالب إما رومانس أو تراجيديا أو كوميديا أو عمل ساخر. وتتدرج الأنواع الأدبية الأخرى تحت هذه الأشكال الحاكمة ميلاً لنوع معين من الأيديولوجية. فمما يرتبط على التوالى بأنواع الحبكة هذه وجهات النظر الفوضوية والراييكالية والمحافظة والليبرالية. وتحدث تنويعات على هذه الصورة وإن داخل حدود. وتتناظر مع أنواع الحبكة والأيديولوجية أشكال محددة من الحجج. وتظهر شروحات أو افتراضات أو قوانين التاريخ العريضة تلك أشكالاً مفضلة معينة من الإستنتاج فيها مايسمى بالمناهج الصورية والآلية (الميكانيكية الرتيبة) والعضوية والسياقية. وتولد المجموعات البنائية من الحبكة والأيديولوجية والحجة فى تضافرها الأبعاد الجمالية والأخلاقية والمعرفية الظاهرة للأعمال التاريخية.

و فى نهاية الأمر يقيم هوانيت نموذج للقصص التاريخى على نظرية فى اللغة - وهى حركة معهودة عند معظم البنيويين. فقبل أن يستطيع المؤرخ تصوير أو تقييم أو شرح المعلومات فى المجال التاريخى عليه أن يتصور هذا المجال مسبقاً أو يكونه كموضوع للفكر. وهذا العمل التوليدى لغوى بطبيعته "وهذا الإجراء التصورى المسبق - بحكم طبيعته الجوهرية التصويرية المسبقة- يوصف فى إطار النمط المجازى الغالب الموضوع فيه".^(٩) والمؤرخ قبل أن يحلل المجال يخلق موضوعه ويحدد مسبقاً أسلوب تصويره. والأربعة أساليب المجازية أو الصور الرئيسية المتناسقة مع أنماط الحبكة والحجة والأيديولوجية هى الإستعارة والكناية والمجاز المرسل والتورية الساخرة. ومع اتصال العقل بعالم التجربة تنشأ العلاقات داخل وبين الظواهر. والصور تصف هذه العلاقات أو على نحو أكثر دقة "يظل الفكر أسير الأساليب اللغوية التى يسعى بواسطتها إلى فهم شكل الأشياء الموجودة فى مجاله الإدراكى". (ك) وهكذا فالصور تمثل الأساس لكل المواد السابقة على التصور فى المجال التاريخى وتمثلها: فهى تكون المستوى الكامن أو البناء الدفين لكل نص تاريخى. ومع التصور المسبق الذى يقوم به المؤرخ لغوياً للمجال التاريخى يلزم نفسه ضمناً بأساليب معينة فى الصياغة الحكيمة والأيديولوجية والشرح. ولا تبدو سوى القليل من التنويعات ممكنة داخل هذه المجموعة البنائية كما يحددها هوانيت.

و يزداد مغزى نموذج هوانيت الأدبى للقصص التاريخى مع وضع أساس بلاغى لكتابة التاريخ. وتبرز المستويات الجمالية والأخلاقية والإدراكية للقص كإسقاطات لصور مؤسسة متنوعة. ويصبح فعل القص إضفاءً للشكل على ظواهر وتجارب الحياة

إتساقاً مع المحددات اللغوية السابقة على الوعي. وتستدعى كتابة التاريخ تتبع الحركات والمضامين الأخلاقية والحجج الممكنة المحتواة فى التشكيلات المجازية.

و يحدد نموذج هوايت الرباعى كيفية إنتاج القصص التاريخية وكيف أنها لغوية وأدبية (مجازية ونوعية) والأساليب المجازية تحدد مسارات التفكير والأنماط النوعية للقص. والمؤلفون ليسوا أحراراً فى تغيير هذه الضوابط اللغوية أو الأبنية العميقة. وكما هى الحال فى نحو القص التوليدي عند برينس يظهر نموذج هوايت الكيفية التى يفسر بها عدد قليل نسبياً من القواعد إنتاج الكثير فى القصص المختلفة.

و يختلف هوايت عن برينس فى اهتمامه الجلى بالتاريخ والجماليات (ولاسيما نظرية الأنواع الأدبية) والسياسية وعلم التأويل. بل إن نطاقات إهتماماته يميز مشروعه عن مشاريع سائر البنيويين الأمريكيين مثل جاكوبسون أو ريفايتر أو جويلين أو شولز أو كلر أو شاتمان. والتزامه هو بخط ماركسى معين فى الفكر يفسر إهتماماته بالتاريخ والسياسة وعلم التأويل ويربطه أكثر بالبنيويين الفرنسيين وكان الكثير منهم ماركسيين. والقص عند هوايت بإعتباره إنتاجاً لمؤلف تاريخى يجسد لامحالة سياسة وتأويلاً للوجود الإجتماعى.

و يسعى كتاب سيمور شاتمان **القصة والخطاب: البنية القصصية فى الرواية والفيلم (١٩٧٨)** وهو أكثر الكتب شعبية فى مجال علم القص البنيوى الأمريكى، إلى تقديم تركيب بين وحكيم من نظريات القص الإنجلو- أمريكية والأوروبية. وهو يعجب بيوث قدر إعجابه ببارث ويكيل المديح للبوك قدر تقريظه لباختين. وما يميز كتاب شاتمان ليس إهتمامه بأبنية النحو الدفينة -القصة- للقص بقدر عنايته المبتكرة بالتعبير الشكلى عن القص ونقلها -الخطاب. ولا يلتفت شاتمان إلى الإختصارات الجبرية أو البلاغية المعهودة عند برينس وهوايت. إنما يتركز التجديد الذى يأتى به فى تعديله وإثرائه لنظرية وجهة النظر. وهو يستلهم فلسفة فعل الكلام ليستغنى عن الفئات التقليدية مثل الراوى بضمير المتكلم و الراوى بضمير المخاطب والراوى العليم وغيرها بإعتبارها غير ملائمة. "لا يهم تصنيف أنواع الرواة قدر أهمية تعريف الملامح التى تتسم بها درجة سماعهم. وهنا نجد أثراً كمياً: فكلما كثرت الملامح التى تحدد الرواة قوى إحساسنا بوجودهم." (١٠) ويضع شاتمان نطاقاً لدرجة ظهور الرواة يتراوح من الحد الأدنى إلى الرواة الباطنين والظاهرين ويحدد حوالى ستة ونصف من درجات سماع الرواة يمكن تحديدها. وهو بدلاً من أن يتخلى عن مفهوم الراوى التقليدى يضيف جوهرأً وتعقداً عليه ويتسم عمله كما فى مجالات أخرى بميل يناهض الإختزالية.

و بينما يطرح علماء القص الأوروبيون مثل بروب وجرايماس تصنيفات مختصرة للشخصيات ويتصورون الشخصية كوظيفة للحبكة يذهب شاتمان إلى أن الشخصيات

كائنات مستقلة قائمة بذاتها ممكن تذكرها بل يمكن كما فى حالات بعض الشخصيات الأدبية العظيمة تأملها بلا نهاية. والشخصية فى القصة وهى الموطن النهائى للتشخيص ظاهرة فى اسم تضيفى عليه صفات تلازمه (كالإسم والصفات فى النحو). وإذا كانت أحداث القصة تقع أفقياً أو ترابطياً كالجمل على طول التسلسل الزمنى للقصة فإن خصائص الشخصيات تتراكم رأسياً على المدى الزمنى الذى تولده الأحداث. "إن النظرة الرأسية للشخصيات ترى مجموعة الصفات مجازاً باعتبارها تجمعاً رأسياً يتقاطع مع سلسلة الأحداث الأفقية التى تكون الحبكة" (١٢٧) ويستلهم شاتمان تحليلات الشخصية التى رادها الناقد الشكسبيرى أ. سى. برادلى فى مطلع القرن ليدعو إلى نظرية مفتوحة للشخصية تنسجم مع الدرس الإنسانى أكثر مما تنسج مع علم القصة البنىوى.

وقد قاوم شاتمان فى الواقع "موت المؤلف" الذى تؤدى إليه البنىوية لأنه حسنّ نظريات الرواة والشخصيات ولأنه نبذ الإختزالية بكل أنواعها. ومع ذلك لم يبد كبير اهتمام مثله فى ذلك مثل معظم البنىويين. الأدبيين بالجماليات وعلم التأويل والتاريخ مفضلاً دقائق الأنظمة الخطابية بطريقة عقلانية تتسق مع ميراث سوسير.

و يحدد جوناثان كلر فى تقييم استرجاعى لتقدم ومشاكل علم القصة نشر عام ١٩٨٤ أربعة إسهامات جديرة بالعناية الخاصة. فهو يمتدح العمل الذى أنجز عن الفوارق بين البنية الدفينة والظواهر السطحية (القصة والخطاب)، ويحتفى بالإسهامات المعقدة المتنوعة لنظرية القصة ووجهة النظر ويضيف قيمة عالية على دراسة القصة باعتباره نظاماً أساسياً للفهم والوضوح الذهنى (على طريقة هيدن هوايت) ويعلن أهمية التفكير فى جمهور القصة واستجابة القارىء. (١١) ولم يقتصر الاهتمام الجاد بالاستقبال فى الدوائر البنىوية على علماء القصة. فقد بدأت الدراسات الأسلوبية للشعر التى قام بها ميكى ريفاتير فى الستينيات الاهتمام بالقارىء الذى اتسم به النقد البنىوى الأمريكى فيما بعد. وفى النهاية يصور علم القصة فى أفضل حالاته قوة المناهج البنىوية وقدراتها على طرح صياغات موجزة بسيطة متماسكة وقابلة للاختبار لشرح الملامح العديدة والمعقدة للقصة.

تقاليد وشفرات القراءة

احتوت المجموعتان الرائدتان لنقد استجابة القارىء الصادرتان فى الثمانينيات، و هما نقد استجابة القارىء لجين تومبكينز و القارىء فى النص سوزان سليمان و انج كروسمان، على مقالات بقلم ثلاثة من البنىويين الأدبيين الأمريكيين - كلر و برينس و ريفاتير. ويمكن إضافة أسماء أخرى. و غالباً ما أبدى النقاد البنىويون الأمريكيون ملاحظات وإسهامات مفصلة فى نظريات القارىء و القراءة. وقد لاحظ م. هـ. أبرامز

فى كتابه **معجم المصطلحات الأدبية** (١٩٨١) أن "ثورة الإهتمام البنىوى تتركز على نشاط القراءة الذى ينتج المعنى بإعماله للتقاليد و الشفرات المطلوبة - أى أنه يضيف الشكل و المغزى على متابعة الكلمات و العبارات و الجمل التى تكون قطعة الكتابة الأدبية". (١٢) و كمثال مباشر نذكر أن شاتمان صاغ تمييزاً عملياً بين قراءة "المستوى السطحى للقص" و "القراءة المستخرجة" لأبنيته الدفينة و التى تستدعى فك الشفرة المجهد بين المستويات العديدة للتقاليد و الشفرات. وعموما فلم يكن المشروع البنىوى ليتقدم بدون التضخيمات و التجديدات للفهم العادى للقراءة كما سنرى فى أعمال ريفاتير و برينس و كلر و شولز.

يصر ريفاتير فى مقالته 'وصف الأبنية الشعرية' على أن تقسيم الشعر إلى وحدات صغرى وتحليله يتوقف على إدراكات القراء للملامح ذات العلاقة فى النص و التى كثيراً ما تكون أوجه غموض لا يمكن التنبؤ بها غير واضحة فى المضمون. وقد افترض لشرح تلك الجوانب النصية الحاسمة ذات العلاقة وجود "قارئ خارق" - و هو قارئ خيالى مركب يحترم زمنية العمل المتكشفة و يستجيب بحساسية فائقة للعادة على وجه خاص للنواحي اللانحوية المؤثرة فى ذلك العمل. و يمكن هذا المركب البلاغى ريفاتير من القيام بالتحليل المصغر الشكلى الذى يركز على لحظات الإدراك الخصوصى ذات المغزى. و النص فى رأيه يحدد الاستجابة و الاستجابة دائماً تتطلب المعرفة اللغوية و الأدبية. و يمتلك القارئ الخارق مخزوناً موسوعياً من المعلومات بجانب الحساسية الجمالية الفائقة.

وعندما نشرت الترجمة الفرنسية لمقالة «وصف الأبنية الشعرية» بعد خمس سنوات فى **الأسلوبيات البنائية** أضاف ريفاتير إليها فقرة جديدة تحدد ثلاث مراحل متشابكة من القراءة. و القارئ فى المرحلة الأولى يتتبع حدث النص المتكشف بدقة. أما فى المرحلة الثانية فهو يفحص بعض الفقرات المتناقضة بأثر رجعى على سبيل حل المأزق. و فى المرحلة الثالثة بعيد القارئ القراءة بشكل شامل و تذكرى. و هذه المراحل الثلاث أساسية فى ديناميات القراءة. و قد أدمجها ريفاتير فى مرحلتين عندما تحول من الأسلوبية إلى السيميوطيقا. المرحلة الأولى هنا هى "القراءة البحثية" التى تتوجه إلى الجوانب الخطية القائمة على المحاكاة فى العمل و تواجه النواحي اللانحوية اللغوية السطحية. أما الثانية وهى "القراءة التأويلية" فتستدعى التركيز بأثر رجعى على الملامح الرأسية السيميوطيقية للنص و لا سيما كتاباته التحتية و رحمه البنائى العميق. و يتسم مستويا القراءة هذان بمجموعة من التعارضات: فمن الناحية المثالية تتقدم عملية القراءة من اللغة الفردية (البارول) إلى نظام اللغة (اللانج)، ومن اللهجة الاجتماعية إلى اللهجة المتفردة، ومن المعنى إلى المغزى، ومن المضمون إلى الشكل، ومن المحاكاة إلى التفاعل بين العلامات، ومن اللانحوية إلى الاتساق النحوى، ومن

التركيب الأفقى إلى الرأسى، ومن التحويل إلى الرحم، ومن السطح إلى العمق. وكان شاتمان أسمى الانتقال فى المستويات هذا "بالقراءة المستخرجة" و أما فى شرح ريفاتير فهذه العملية منشطة للغاية وإن كانت دائرية وغير مستقرة إلى حد يثير القلق: «يعود القارئ مرة أخرى إلى القراءة السليمة عندما تتضح التعادلات البنائية مرة واحدة فى إضاءة من الكشف. وهذا الكشف دائماً مقلقل ولا بد أن يبدأ ثانية» (١٢) والقراءة السيميوطيقية "المزدوجة" تجبر القارئ على التنقل المنتج المستمر بين المستويات النصية. وهى عملية يعتبرها ريفاتير علامة الأدبية.

ويضيف برينس فى مقالة "مقدمة لدراسة القاص" (١٩٧٣، ترجمت ١٩٨٠) إلى تصنيفات القراء المتنامية بتمييزه بين "المقصوص عليه" و القارئ الحقيقى والقارئ المحتمل و القارئ المثالى. و القارئ المحتمل هو القارئ الذى يظن المؤلف أنه يخاطبه بينما القارئ الحقيقى هو الذى يقرأ العمل فعلاً. أما المقصوص عليه فهو الفرد أو الأفراد الذين يوجه النص لهم مثل الخليفة فى ألف ليلة و ليلة أو رفاق مارلو الأربعة فى قلب الظلام". إن كل القص سواء أكان شفهاياً أم مكتوباً، سواء قص أحداث حقيقية أم أسطورية، سواء حكى قصة أم روى سلسلة بسيطة من الأفعال فى الزمن يفترض ليس فقط راوية واحداً (على الأقل) وإنما أيضاً مقصوص عليه واحد (على الأقل) هو الشخص الذى يخاطبه الراوى". (١٤) و يشغل المقصوص عليه موقعاً أشبه بالشخصية فى الرواية وهو مستغرق فى النص. ووفق نموذج برينس للقراءة يتدفق خط الاتصال من المؤلف إلى الراوى إلى المقصوص عليه إلى القارئ المحتمل إلى القارئ الحقيقى إلى القارئ المثالى. و يفترض برينس لكى يتمكن من وصف المقصوص على "مقصوص عليه فى درجة الصفر" يقيس عليه المقصوص عليه الفعلى أو الحقيقى وعلى العكس من معظم المقصوص عليهم الظاهرين أو الباطنين الحقيقين فإن المقصوص عليه فى درجة الصفر يوجد فى فراغ نفسى و اجتماعى وأخلاقى ويمتلك أساساً كفاءة لغوية من حدها الأدنى وعقلاً حرفياً وذاكرة جيدة. ويتمكن برينس بهذه النقطة المرجعية الثابتة من رسم صور المقصوص عليهم النصيين المتنوعين فى عملية ذات طابع شكلى عال تتفق مع الأعمال المفردة. ومن الوظائف التى يؤديها المقصوص عليهم إنشاء الأطر القصصية و الكشف عن شخصيات الرواد و الإسهام فى تطورات الكتابة ونقل الرسائل من الرواة إلى القراء و الإشارة إلى دروس القصص ويرى برينس أن القراءة الملائمة للقص تعتمد على وضع الوظائف التى يؤديها المقصوص عليهم موضع الاعتبار.

و يتحدث برينس فى علم القص عن "القارئ الحقيقى" خارج النص و يميز بين القراءة الدنيا و القصوى وقراءة الحد الأدنى هى فهم و تلخيص المعنى اللغوى أو الدلالى المباشر. أما قراءة الحد الأقصى فهى فهم كل جوانب النص ذات العلاقة وذات

المعنى كذلك يميز برينس بين طرح قراءة للنص وإخراج استجابة له. والناقد في القراءة يختار ويطور ويعيد تنظيم المواد التي يجمعها خلال القراءة. أما في الاستجابة فيسمح القارئ للارتباطات الحرة و التهيؤات الشخصية أن تحدد استقباله. ويقلل برينس من شأن الاستجابة على أساس أنها تدخل جوانب غير ذات علاقة وأنها تفقد الصلة بالنص بتجنب الضوابط النصية. ومثلما يلح ريفاتير على أن "النص الأدبي هو في المقام الأول شبكة من الضوابط على سلوك القراءة و التوجيهات نحو نوع خاص منه".^(١٥) يعلن برينس "أن النص الذي أقرأه يعمل كضابط لقراعتي".^(١١٢) وهو يريد من القارئ الحقيقي أن يتجاوز القراءة الدنيا لكي يخلق قراءة تهتم بضوابط النص في عملية استخراج الحد الأقصى في المعنى والمعنى عنده كما عند ريفاتير يكمن في النص و يستخرجه القارئ.

ومعرفة التقاليد و الشفرات الأدبية و اللغوية ضرورة عند قارئ برينس الحقيقي كضرورتها لقارئ ريفاتير الخارق و قارئه التأويلي. و يرى برينس أن "قراءة النص و فهمه تتضمن تنظيمه وتفسيره في أطر شفرات عدة".^(١٢٥) ومن بين الشفرات و التقاليد المطلوبة يضع معرفة اللغة و إتقان المنطق الأولى و معرفة التقاليد التفسيرية و تقدير الرموز و الأنواع الأدبية والشخصيات التقليدية. وهذه المعلومات تكون مجموعة من المعايير و الحدود والقواعد تجعل النصوص قابلة للفهم و لفك شفرتها. وعلى خلفية الضوابط النصية تبرز التقاليد اللغوية و الشفرات الأدبية في شرح برينس لها على أنها نشاط لأشخصى مقيد.

وعموماً يختلف منظرو القراءة البنيويون ولا سيما ريفاتير وبرينس وكلر عن منظري استجابة القارئ الآخرين مثل بلايش و فيش في أوائل كتاباته وهولاند في تصويرهم للقراءة كعملية بالغة التحدد من فك التشفير توجهها الضوابط النصية و الثقافية و ليس الميول النفسية و العاطفية. وعندما أدخل فيش في منتصف السبعينيات فكرة المجتمعات التفسيرية في نظريته عن القراءة كان يتبنى منظوراً بنيوياً. أى أنه أقر بالقيود التي تضعها التقاليد والشفرات على القراءة والذي يأتى به مفهوم البنيوية عن التقليد (أو الشفرة) هو الإحساس بنظام إجتماعى و تاريخى كامن (أو بناء دفين) في القواعد التي تحدد الأدب و تفسيره كما دلل على ذلك بصورة مذكورة كلاوديو جويلين مقتفياً أثر هارى ليثين (الأدب كنظام، ٥٩-٦٨) ولكن لم يبذل أحد جهداً كالذى بذله جوناثان كلر في تشجيع دراسة التقاليد و الشفرات في الأوساط الأدبية الأمريكية.

و يذهب كلر في علم الشعر البنيوى إلى أن قراء الأدب يكتسبون إتقاناً للتقاليد والشفرات يسمح لهم بمعالجة مجموعات من الجمل كأعمال أدبية متمتعة بالشكل والمعنى. ومن هنا فإن مهمة النقد البنيوى هي "إظهار التقاليد المسئولة عن إنتاج الآثار المشهودة بقدر الإمكان".^(٢١) ومن التقاليد والشفرات التفسيرية التي يشترك فيها

المؤلفون و القراء يخصص كلار على سبيل المثال الستة الآتية. "فقاعدة المغزى" تفرض أن يعبر العمل الأدبي عن موقف له مغزى من الإنسان و عالمه، "وتقليد التماسك الإستعاري" يؤكد أن أطراف الإستعارة من مشبه وشبه به تتناسق مع بعض دائماً، وتطرح "شفرة التراث الشعري" مخزوناً من الرموز و الأنماط ذات معانى متفق عليها، "وتقليد النوع الأدبي" يقدم مجموعات مستقرة من المعايير تقاس عليها النصوص، "وقاعدة الكلية" تقتضى من الأعمال أن تكون متماسكة على أكبر عدد ممكن من المستويات "وتقليد وحدة الموضوع" يشير إلى أن التعارضات الدلالية و المجازية تدخل فى أنماط ثنائية متوازية ويرى كلار أن نظام القواعد و الشفرات و التقاليد هذا بأسره يشكل الكفاءة الأدبية و يغطي مؤسسة الأدب.

وعلى الرغم من أن تقاليد القراءة هى فى الغالب لاواعية و متغيرة أحياناً إلا أنها ظواهر اجتماعية و ليست ذاتية مما يعنى أنه يمكن تحليلها بالطريقة التى تدرس بها اللغويات النحو. وهكذا يدعو كلار إلى نقلة فى الدراسات الأدبية من فحص الأعمال المفردة إلى البحث فى التقاليد التفسيرية. ويعيد هذا التحول من الأداء الفردى إلى الكفاءة الاجتماعية ومن النقد الأفراد الناشطون إلى مؤسسة الأدب ومن الظواهر السطحية إلى الأبنية الدفينة ما وصفه سوسير فى الانتقال من الكلام الفردى (أو البارول) إلى نظام اللغة (أو اللانج). وليس مما يدهش أن كلار انتقد الانشغال الأمريكى منذ أيام النقد الجديد بالقراءة المدققة للنصوص المفردة. وهو يستبعد علم التأويل و يرفع لواء السيميوطيقا "لمنح الأولوية لمهمة وضع نظرية فى الكفاءة الأدبية و إنزال التفسير النقدي للمرتبة الثانية". (١٢٨) ويستنكر كلار على وجه خاص إتجاه التفسير النقدي المعاصر إلى الإغلاق المبكر للنص لصالح تحقيق الوحدة و المعنى كما يتضح أكثر ما يكون فى كتابه **فلوبير: فوائد عدم التحدد** - وهو عمل يحتفى باستراتيجيات فلوبير المتنوعة فى زعزعة أساليب الفهم التقليدية. ويظهر هذا الكتاب عن فلوبير الدور الحاسم ليس للتقاليد وحدها بل لكسر التقاليد كذلك بالنسبة لمؤسسة الأدب.

وقد أدخل كلار بشكل متزايد طيلة السبعينيات وأوائل الثمانينات التفكيكية فى مشروعه السيميوطيقى. وبينما كان هذا الجهد محدوداً فى كتابه **علم الشعر البنىوى** أصبح مجهوداً رئيسياً عند كتابة وراء العلامات (١٩٨١) و **حول التفكيكية** (١٩٨٢) و يبدو كلار فى هذا النص الأخير وكأنه تخلق تماماً تقريباً عن السيميوطيقية فى صالح التفكيكية لكنه فى النص السابق يهدف بكل الوضوح إلى استملاك التفكيكية فى السيميوطيقا. وقد حول التغير فى التزاماته النظرية من مفهومه لنشاط القراءة. ففى **حول التفكيكية** مثلاً قدم القراءة بوصفها فى حد ذاتها نوعاً من القص. وقرارات النصوص هى قصص قراءة النصوص. وهذه القصص بطبيعتها ثنائية الطابع: فهى تعتمد "على مفسر وشئ يفسر، وذات وموضوع، وفاعل وشئ يفعل عليه أو ينفعل

له. (١٦) وعلى المنظرين الأدبيين لشرح الروابط فى عملية القراءة أن ينشأوا عدة إحاديات تكون الحدود فيها بين النصوص والقراء أو بين المضامين النصية و الاستنتاجات التفسيرية غير متحددة فى نهاية المطاف على حسب تعبير كلر. ويبدو هذا المنطق المتناقض الذى تتسم به التفكيكية وكأنه يهدم هدف كلر البنىوى السابق فى رسم خريطة لنظام التقاليد الكامنة فى مؤسسة الأدب. ومع ذلك يصور كلر البنىوية والتفكيكية كمشروعين متكاملين. يصنف الأول نحو النصوص ويرسم الآخر تضاريس الأوجه اللانحوية فى النصوص ويتعامل كل من المشروعين مع الأنظمة ومستوياتها الفرعية و لكن من منظورات مختلفة. وعلى نحو ما سعى **حول التفكيكية** إلى تنظيم التقاليد والشفرات الجديدة التى أتت بها شتى إجراءات القراءة التفكيكية.

والقاسم المشترك بين نظريات القراءة البنىوية التى وضعها ريفاتير وبرينس وكلر هو تأسيسها على أبنية دفيئة تتصل بالمجتمع. وحلت التقاليد والشفرات الإجتماعية المكان الذى يشغله القارئ الفرد عادةً فى نظريات أخرى: حلت الأنظمة محل الذاتية. وتبرز القراءة هنا كعملية محكومة بقواعد تخضع للضوابط النصية و التفسيرية. والقراء العديرون الذين يفترضهم البنىويون مشتركون فى أنهم مصنوعات نظرية لا شخصية و جماعية و ليسوا حقيقيين إمبيريين. والاهتمام الرئيسى بالقارئ عند البنىويين كما عبر عنه كلر لا يتعلق "بما يفعله القراء الحقيقيون بل بما لابد أن يعرفه القارئ المثالى بشكل مضمحل لى يتمكن من قراءة و تفسير الأعمال." (ع. ش. ب. ١٢٣-١٢٤) والمدخل الذى يتناقض أكثر من غيره مع النقد البنىوى و السيميوطيقى تلخصه تلك القراءة التوحيدية التى يفضلها نقاد معينون ظاهراتيون وتأويليون و تحليليون نفسيون و نسويون. وعلى القارئ المثالى لى ينتج القراءة القصوى أن يفك شفرة النص بأسلوب يتفق مع الكفاءة المتفوقة فى كل جوانب التقاليد اللغوية و الأدبية. لكن المصادر الكاملة لأنماط النقد البيوغرافى و التاريخى و الحكمى يجرى تجاهلها أو التقليل من أهميتها فى تلك العملية.

أصبح روبرت شولز على النقيض من كبار نقاد السيميوطيقا الأدبية الأمريكية منشغلاً بشكل متزايد بكل من التدريس فى قاعات الفصول و "التحليل الأيديولوجى" كما يشهد على ذلك بنحو خاص كتابه **القوة النصية: النظرية الأدبية و تدريس الإنجليزية (١٩٨٥)**، وهذا ثالث كتاب من سلسلة متتابعة تتناول البنىوية و السيميوطيقا. وقد نشأ هذا الاهتمام المزدوج من اهتمام بتقاليد و شفرات الثقافة و مؤسساتها المتنوعة. ويضع شولز نموذجاً سيميوطيقياً للقراءة ذا مراحل ثلاث تأثر فيه بشدة ببنىوية ميشيل فوكوه الذى أثرت أعماله السياسية و الاجتماعية فى حركة الدراسات الثقافية تأثيراً مهماً. وقد تزايدت أوجه الشبه بصورة متزايدة بين شولز وهذه الحركة فى الثمانينيات.

واللقاء مع النص يتضمن ثلاث مراحل متشابكة و متصاعدة يسميها شولز "القراءة" و"التفسير" و "النقد". وتستدعى القراءة فك شفرة العمل باستسلام له وهي عملية تتوقف على معرفة لاواعية إلى حد كبير بالشفرات النوعية و الثقافية. ويحدث التفسير عند حدوث صعوبات في القراءة تستدعى صياغة واعية للتناقضات والمضامين المرتبطة بالشفرات الثقافية المشتركة. أما النقد فيستدعى انتقاداً صدامياً للموضوعات و/أو الشفرات منطلقاً من قيم جماعية أو طبقة معينة محددة. ويرى شولز أن اللقاء مع النص يتطلب في نهاية المطاف الإنتاج النشط وليس الإستهلاك السلبي و التساؤل المتشكك و المميز و ليس الشرح الموقر ولا القراءة المدققة. ولهذا يجب على النقاد والمدرسين "أن يفتحوا الطريق بين النص الأدبي أو الكلامي و النص الاجتماعي الذي نعيش فيه" ^(١٧) ودائماً ما يربط شولز في قراءته وأمثله بين النص الأدبي والنص الاجتماعي وينشغل بالتحليل الأيديولوجي الذي يدين للتحليل النفسي و النسوية بجانب البنيوية والسيميوطيقا. وهو يلتزم بتحليل وتدریس كل من الشفرات و التقاليد التفسيرية و الشفرات الثقافية و قيمها مما يجعله أقل النقاد السيميوطيقيين الأمريكيين الكبار اتساماً بالشكلية ولم يكتف شولز بتصنيفات مثل القراءة الدنيا والقصوى عند برينس أو القراءة البحثية و التأويلية عند ريفاتير بل سعى لإضافة نقد حكمي/دنيوي إلى أنواع النقد النصي هذه لكي يسبغ القوة على مؤسسة النقد و يجعل من الطلاب و النقاد مواطنين فاعلين. والذي فعله هو إعادة وظائف الإحالة و المحاكاة للخطاب وفك الضوابط الشكلية التي أقامتها البنيوية السابقة. ويضيف شولز إلى عملية "القراءة الاستخراجية" للنص عند شاتمان عملية "القراءة ضد" النصوص و التي ظهرت في الثمانينيات كواحدة من عدد متزايد من مفاهيم "القراءة المقاومين" المهمة و المؤثرة.

علم السيميوطيقا

نشط كل البنيويين والسيميوطيقيين الأمريكيين الكبار في المقام الأول كنقاد نظريين أكثر منهم تطبيقيين. وانصب تركيزهم الرئيسي على القضايا الأدبية العامة وليست النصوص المفردة. فقد اتخذ ريفاتير و جاكوبسون من الشعر الغربي موضوعاً لهم، واعتبر برينس و شاتمان كل أنواع القص بمثابة مجالهم الأساسي، ووضع شولز وجويلين وكلر نظام الأدب و مؤسسته كموضوعهم الأول. وبينما فحص هؤلاء النقاد الأعمال المفردة فإن تلك المباحث أجريت بلا تخلف لمصلحة التدليل على نقطة أوسع. وقد فضل النقاد البنيويون و السيميوطيقيون في نشاطهم التطبيقي البحث الشكلي في النصوص وتحليل شفرات الاستقبال النصي متجاهلين المداخل البيوغرافية والحكمية والتاريخية. ولم يكن للاهتمام بالشاعرية عند جاكوبسون و ريفاتير مثلاً علاقة بالاداء بأحكام جمالية حول الأعمال المفردة ولكنه كان ينصب على تعريف الوظيفة الشعرية

و السيميوطيقية عموماً. والمثل فان الاهتمام الذي أبداه جويلين وكلر مثلاً بالتاريخ اقتصر على التاريخ الأدبي - تاريخ الأنواع والتقاليد والشفرات الأدبية - وليس التاريخ الاقتصادي أو الاجتماعي أو السياسي. وقد قللت نظرية الأدب التي روجها النقاد العاملون في الإطار البنيوي - السيميوطيقي من الأبعاد الاجتماعية والتعبيرية والتأثيرية و المحاكية للأدب. ونادراً ما يقع التركيز فيها علي كيفية أو سبب إنتاج الشعراء للنصوص أو كيفية عكس الشعر للواقع قليلاً أو كثيراً أو مدى تجسيده لسياقاته الاجتماعية التاريخية. والوظيفة الإحالية للخطاب بحكم التعريف هي أمر ثانوي في أقصى الأحوال وإن حاول شولز في السنوات الأخيرة إعادتها إلي البروز - وهي إحدى نتائج تحوله للدراسات الثقافية. أما بخصوص النواحي التأثيرية للخطاب الأدبي فقد اهتم البنيويون و السيميوطيقيون بالقراءة أكثر من القراء وبالشفرات والتقاليد العامة التي تحد الاستجابة أكثر من ردود الفعل والارتباطات الشخصية. وموقع البحث هو المؤسسة وليس الفرد والنص ينحل بصورة كاملة تقريباً وحسب ممارسة الناقد إلى البناء الدفين و النحو النوعي و الرحم و الصورة المؤسسة والتقليد الأدبي. وهكذا تظهر السيميوطيقا الأدبية إطاراً من الملامح المميزة تفصلها بشكل حاد عن مداخل الحركات و المدارس النقدية المعاصرة المتنافسة.

استهدفت الكثير من أعمال نقاد السيميوطيقا الأمريكيين التدليل علي قيمة وفضل التراث البنيوي و الأساليب الفنية القوية المتاحة له. وحيث أن هؤلاء النقاد انشغلوا كثيراً بدفع البنيوية والسيميوطيقا إلى الأمام فقد قدموا أنفسهم باعتبارهم مصلحين ذوي توجه ليبرالي عادة وسرعان ما برز كلر و شولز علي وجه الخصوص كمتحدثين رئيسيين بإسم الحركتين لأنهما تناولا في العادة قضايا التعليم بدءاً من التدريس للطلاب في المرحلة الجامعية إلي برامج الدراسات العليا و إجراءات (بروتوكولات) النقد وطبيعة أقسام الأدب - كل ذلك في سياق من الحاجة الملحة للتغير.

ولم تقتصر السيميوطيقا كعلم علي الدراسات الأدبية كما تدل علي ذلك البرامج الرائدة في جامعات براون وقاندريلت وانديانا. ولا يظهر المدي العريض للسيميوطيقا بشكل أوضح مما نجده في برنامج الدراسات السنوي للمعهد الدولي الصيفي للدراسات السيميوطيقية والبنيوية - وهو معهد يستغرق أربعة أسابيع مكثفة ، وقد بدأ عام ١٩٨٠. وهو ينظم دورات وحلقات دراسية عديدة وندوات ومؤتمرات وورش عمل ومحاضرات خاصة. بدأت المعهد حلقة تورونتو السيميوطيقية ومركز معلومات البحث البنيوي في جامعة قاندريلت وقد اجتذب كبار السيميوطيقيين من كافة أنحاء العالم ليحاضروا ويدرسوا وحظي بمساندة العديد من منظمات السيميوطيقيين القومية. وكان من المحاضرين الرئيسيين فيه لوبومير دوليزيل وأومبرتو إيكو وميشيل فوكوه والجيرادس جرايماس وم. ا. ك. هاليداي وبنجامين روشومسكي ودانييل بات ومايكل ريفاتير وجون سيرل وتوماس سيبوك ورينيه توم وهم يمثلون مجالات متنوعة مثل

الأنثروبولوجيا والتاريخ واللغويات و الدراسات الأدبية والرياضيات و الفلسفة والدراسات الدينية وكذلك يمثلون أنواعاً متنوعة من التراث العلمى تطورت فى بلدان مثل كندا وإنجلترا وفرنسا وإسرائيل والولايات المتحدة وإيطاليا والإتحاد السوفيتى. واشترك الكثير من المحاضرين من البلدان الأخيرة. وغطت الدورات الدراسية مجالات مثل السيميوطيقا المعمارية، والأسس البيولوجية العلمية للسيميوطيقا، وقضايا السيميوطيقا الموسيقية والأبعاد غير الكلامية للاتصال البشرى، والتحليل السيميوطيقى لفنون الأداء، والسيميوطيقا وعلم الآثار، والسيميوطيقا وتاريخ الفن، و السيميوطيقا والبنىوية، وسيميوطيقا التسويق، والعملية الرمزية فى الثدييات العليا غير البشر. ونظمت دورات عديدة فى السيميوطيقا الأدبية لدراسة مواضيع مثل الخيالية والدلالات، والنظرية الأدبية عند جرايماس، والتحليل اللغوى عند جاكوبسون، ومناهج التفسير البنائى، والأبنية القصصية و الغنائية، ونظرية التعدد فى النظم، ومبادئ السيميوطيقا الأدبية، وسيميوطيقا الخطاب التعليمى، وسيميوطيقا الرواية، وسيميوطيقا الشعر.

وعلى الرغم من تنوعها الدولى متعدد العلوم برزت السيميوطيقا فى أواخر الستينيات بشكل متزايد كعلم عالمى حسن التنظيم. ويشترك معظم المنضوين فى المجال الجديد فى الالتزام بالنماذج اللغوية ونظرية العلامات، وهم متشربون بالأفكار التى وضعها بيرس وسوسير وجاكوبسون وليقى سترافوس وإيكو وغيرهم، وهم ينشرون فى مجلات رئيسية معينة ويقرأونها ولا سيما دورية **سيميوطيقا** التى أسسها الإتحاد الدولى لدراسات السيميوطيقا عام ١٩٦٩، وهم يشاطرون مناهج وأهداف أساسية فى أبحاثهم. وأكثر من يمثل التنظيم التشكىلى لهذا العلم الناشئ هو توماس سيبوك المجرى المولد و الذى تلقى تعليمه فى أمريكا. وهو منظم هذا المجال تركز فى جامعة إنديانا منذ الأربعينيات وحتى الثمانينيات. وقد عمل سيبوك وهو لغوى وعالم أنثروبولوجى لمدة عقدين محرراً لمجلة **سيميوطيقا** ثم عمل لمدة عقد كمدير تنفيذى للجمعية السيميوطيقية الأمريكية التى تنشر مجلة السيميوطيقا الأمريكية. وجمع سيبوك عدة سلاسل رئيسية من الكتب بما فيها **إتجاهات معاصرة فى اللغويات** (بدأت فى ١٩٦٢) و**مداخل للسيميوطيقا** (١٩٦٩) و**دراسات فى السيميوطيقا** (١٩٧٤) و**نواحي التقدم فى السيميوطيقا** (١٩٧٤) وقد نشرت السلسلة الأخيرة وحدها نصوصاً مهمة بالإنجليزية بأقلام إيكو وجرايماس وريفاتير. كذلك نشرت تاريخاً للسيميوطيقا كتبه جون ديلى، ومجموعة تقديمية لروبرت إينيس، ومقدمات لأنواع متنوعة ومتخصصة من السيميوطيقا مثل الأنثروبولوجية والمعمارية والثقافية والإشارية والأدبية. وقد استضاف مركز دراسات اللغة والسيميوطيقا التابع لجامعة إنديانا والذى أسسه توماس سيبوك عام ١٩٥٩ المعهد الدولى الصيفى للدراسات السيميوطيقية والبنىوية عدة مرات ولم يكن لسيبوك دور يذكر فى تطور البنىوية

والسيميوطيقية بين جماعة الوسط الأدبي الأمريكي الذين يدينون في الغالب للبنىوية الفرنسية في الستينيات والسبعينيات وذلك لأنه لم ينشغل بالسيميوطيقا الأدبية بل تركزت اهتماماته على السيميوطيقا العامة والسيميوطيقا الحيوية. وإذا نظرنا من منطلق عالمي نجد أن البنيويين والسيميوطيقيين الأدبيين الأمريكيين لم يرتبطوا بالشبكات الدولية للأبحاث السيميوطيقية العامة إلا بصورة فضفاضة.

ولتطور البنىوية والسيميوطيقية الأدبية في أمريكا أربع مراحل ففي الستينيات ساد التحليل اللغوي الأسلوبى ذو الطابع الشكلى شبه البنىوى. وفي أوائل السبعينيات سيطرت البنىوية الفرنسية التى نشأت فى الستينيات على التفكير المحلى كما يظهر فى مشاريع كلر وجويلين وبرينس وشولز. وفى أواخر السبعينيات حلت "السيميوطيقا" محل "البنىوية" كإسم للمدرسة وهو ما أشار إلى خلطة وتوسيع للحدود. وهذه هى النقطة التى بدأت عندها أعمال إيكو ولوتمان وبيرس وغيرهم من النظريين غير الفرنسيين تؤتى آثارها. وفى أوائل الثمانينيات ظهر التحدى من ما بعد البنىوية مما أدى إلى التخفيف من دعاوى العلمية وزيادة التشكك المنهجى. وبينما سعى برينس وريفاتير إلى تجاهل التفكير الما بعد بنىوى أو التقليل من حجمه عمل كلر على إدماجه وحاول شولز وهوايت بتره. والتزم شاتمان وجويلين الصمت عموماً إزاء هذا التحدى. وفى المراحل الوسيطة قوى شأن العامل التعليمى. وعلى الرغم من انتهاء حقبة كتب المجموعات البنىوية الموجهة للتدريس فى أواسط السبعينيات إلا أن المقدمات العامة الشاملة التى يكتبها نقاد منفردون أخذت تظهر عند تلك النقطة. كذلك ظهرت المقالات التى تدعو للإصلاحات و التغييرات التعليمية على النمط البنىوى. ومع ذلك لم تتغير أنساق الأعمال المعتبرة ولم تظهر كتب دراسية جديدة. وظهرت على مر السبعينيات والثمانينيات مجلات ومنشورات أمريكية جديدة تضم **المجلة الأمريكية للسيميوطيقا، ودياكريتيكس، وإينكليتك، وسيميا، والنص السيميوطيقى، والساحة السيميوطيقية، ومعلومات البحث البنىوى، والمجلة البنىوية.** وكل هذه المنشورات اهتمت بالبنىوية الأدبية بينما رفع بعضها لواء ما بعد البنىوية. وليس من الواضح الأثر الذى تركته السيميوطيقا فى الدراسات الأدبية الأمريكية فى فصول الدراسة. وقد قدم علم السيميوطيقا خياراً علمياً معقداً جذب البعض من أفضل عقول الفترة من حيث أنه توازى مع الانتقال العام إلى "النظرية" الذى رعته التأويلية الأدبية ونقاد استجابة القارئ و التفكيكيون و النسويون وغيرهم.

ومع مرور الوقت تحدد مجال السيميوطيقا الأدبية بمناهجه وأهدافه المميزة بقدر ما حددته علاقاته المعقدة بالمدارس و الحركات الأخرى. والمثل الذى يضرب هنا هو حالة الظاهراتية. فلأن البنىوية المبكرة فى فرنسا اعتبرت بوضوح معادية للظاهراتية الوجودية وبدلاً عنها غلب التنافس على العلاقة بين البنىويين الأمريكيين و الظاهراتيين.

وتفصل عدة خلافات مهمة بين هاتين المدرستين. فالظاهراتية تعلى شأن الزمنية الوجودية بينما تقدر البنيوية التزامنية أو الآنية، والأولى تناصر الوعي و الحرية الإنسانية بينما تفضل الثانية اللاوعي وقدرة المجتمع فى التحديد، و الأولى تقتفى أثر التأمل بينما تتبع الثانية سبيل التحليل العلمى، والأول تفضل البحث الدلالى بينما تفضل الثانية المباحث النحوية (أو الجمالية)، والأولى تعتقد أن العالم ينشأ من الأدب أما الثانية فترى أن الوظيفة السيميوطيقية للغة الأدبية تهيمن على وظيفة المحاكاة. وليس مما يدهش أن بعض مذاهب التحليل حاولت رأب الصدع بين الظاهراتية والبنيوية. و التكتيك المتبع فى هذا العدد هو تصوير المدرستين على أنهما متكاملتان - وهو الموقف الذى راده بول ريكور فى الستينيات. ومن الأمريكيين الذين حاولوا القيام بهذه المهمة فيرنون جراس فى مقدمته لكتاب **النظرية الأدبية الأوروبية و الممارسة: من الظاهراتية الوجودية إلى البنيوية (١٩٧٣)**، وروبرت ماجليولا فى **الظاهراتية و الأدب (١٩٧٧)**، وروبرت ديتوايلر فى **القصة. العلامة، النفس: الظاهراتية والبنيوية كمناهج نقدية أدبية (١٩٧٨)**. ويزلى موريس فى **بصمة قدم فرايدى: البنيوية و النص المفصل (١٩٧٩)**^(١٨). و جرت هذه المشاريع على أيدي الظاهراتيين و التأويليين إذ بدا البنيويون غير مهتمين بالوفاق مع التراث الظاهراتى.

وكانت لعلم السيميوطيقا علاقات مشككة مع المدارس الرئيسية الأخرى تضمنت فى الغالب تحالفات إيجابية و سلبية فى نفس الوقت. فمن ناحية مثلاً إشتراك كبار السيميوطيقيين مع نقاد استجابة القارئ فى الإنشغال بالدور الحاسم للقراءة فى الفعل النقدى. ومن الناحية الأخرى إستهجن هؤلاء السيميوطيقيون تركيز كبار نقاد استجابة القارئ على القراء الأفراد وردود الأفعال الذاتية. فالموضوع الصحيح للنقد الاستقبالى هو الشفرات و التقاليد الكامنة التى تحدد استجابة القراء المثاليين أو المفترضين نظرياً. وعلى الرغم من أن السيميوطيقا تشترك مع التراث الشكلى فى النقد النصى الذى لا يهتم عموماً بالتحليل البيوغرافى و الإجتماعى التاريخى إلا أنها إنتقدت الإنشغال الشكلى بالملامح الأسلوبية السطحية و النصوص المفردة و دعت بدلاً من ذلك إلى دراسة الأبنية الدفينة و النظم الأدبية.

ويحدث نفس نمط العلاقات المختلطة مع التحليل النفسى و التفكيكية. فالسيميوطيقا والتحليل النفسى مثلاً يركزان على الأبنية التحتية الكائنة فى الظواهر وتقاليدها التمثيل والتفسير لكنهما يختلفان حول أهمية ومكانة الرغبة والهوية الشخصية و اللغة. فعندما صور عالم التحليل النفسى الفرنسى چاك لاكان فى أواسط الخمسينيات اللاوعي على أنه نظام اللغة بأكمله ربط بين التحليل النفسى و البنيوية موجداً بذلك علم التحليل النفسى البنىوى. وعلى الرغم من أن أحداً من البنيويين والسيميوطيقيين الأمريكيين البارزين لم يتبع لاكان إلا أن عدداً من النقاد المهمين

فعلوا ذلك بمن فيهم مثلاً جوليا كريستيفا في كتبها العديدة (كانت تحاضر بانتظام في جامعة كولبيا)، ومارك إيلي بلاشارد في الوصف: العلامة. النفس. الرغبة. (وهو كتاب أمريكي نشر عام ١٩٨٠ في إطار سلسلة سيبوك "مداخل للسيميوطيقا") وهكذا ربط بعض السيميوطيقين أعمالهم بالتحليل النفسي بينما لم يفعل معظمهم ذلك. أما حالة البنيوية و التفكيكية فهي معقدة للغاية كما سنرى في الفصل القادم. ويكفى الآن أن نلاحظ أن البنيوية و التفكيكية يلتقيان على الدور التحديدي للغة، وعلى الأنظمة اللغوية، وعلى العلامة، وعلى تقاليد القراءة بينما يختلفان حول طبيعة اللغة الدقيقة ووظيفتها، وحول الأنظمة والعلامات والقراءة. وقد حاول كلر أن يحدث وفاقاً بين السيميوطيقا والتفكيكية بينما عمل شولز على إقصاء المفاهيم التفكيكية من السيميوطيقا الأدبية المتأخرة. ونظر بنيويون آخرون للتفكيكية باعتبارها تطوراً حل محل البنيوية وهذا ما نراه مثلاً عند جيفري ميلمان ويوجينيو دوناتو. (١٩)

وسوف نفحص في الفصل الثاني عشر العمل البنيوي الذي قام به هوستون ا. بيكر الابن وهو من كبار نقاد الأدب الأفريقي الأمريكي في فترة ما بعد حرب فيتنام وقد تحول إلى ما بعد البنيوية.

وتستحق العلاقة بين البنيوية و الماركسية اهتماماً خاصاً. إذ كان العديد من البنيويين الفرنسيين في الستينيات ماركسيين ولاسيما ألتوسير وبارت وليفى سترافوس بينما لم يكن أى من البنيويين الأدبيين الأمريكيين ماركسياً. لقد تعاطف هوايت مع التفكير الماركسي و كذلك شولز في سنوات لاحقة. وتشترك البنيوية مع الماركسية في الكثير. فهما تنقبان عن الأبنية المختلفة التي لها دائماً أسس إجتماعية. وهما تنسبان قوى تحديدية كبيرة للأبنية التحتية العميقة في مسعى للنفاذ إلى الأبنية التحتية من الأبنية الفوقية. ومع ذلك فالماركسية تؤمن بالحدسية المادية و الفلسفة المادية بينما تستبعد البنيوية التاريخ و تنتمي إلى المثالية الفلسفية. والأولى تركز على الأسس الإقتصادية بينما تعمل الثانية على الأسس اللغوية. وقد تحددت علاقة البنيوية بالماركسية في أمريكا في البداية على يد فريدريك جيمسون في كتابه **سجن اللغة: عرض نقدي للبنيوية و الشكلية الروسية (١٩٧٢)** وهو كتاب أساء إلى سمعة البنيوية الفرنسية التي نشأت في الستينيات في الأوساط الماركسية الأمريكية. وقد اتبع العديد من المعلقين الماركسيين اللاحقين خطى جيمسون. ويسجل جيمسون في وقت مبكر بعض الاعتراضات الخطيرة على البنيوية، ويستنكر الإلتزام المعادي للتاريخية بالتحليل التزامنى الذي يتجنب حقائق الزمن و التاريخ. وهو يدين الإقصاء الشكلى للدلائل الذي يجرّد الظواهر من المضمون و المعنى و يستنكر العادة التجريبية لهذا الموقف في عزل موضوعات مستقلة لتحليلها وتوجيهه المثالى لفصل الوعي عن الأسس الاجتماعية والاقتصادية. وهو أخيراً يشعر بخيبة الأمل في ولاء هذا الموقف التعسفى و الشامل للنماذج اللغوية مما يخلق حتمية لغوية إختزالية.

أما علاقة السيميوطيقا بنقد الأسطورة فتقتصر إلى حد كبير على أعمال فراى وبالذات **تحليل النقد** الذي يعجب به معظم السيميوطيقيين الأدبيون. وقد ركز فراى على قيمة النقد النظرى مقابل النقد التطبيقي وعلى أهمية المنهج العلمى، ولكنه فى نفس الوقت رفض المداخل البيوغرافية و الحكمية للنقد بجانب النقد الجديد الشرحى- وكلها مداخل تتسجم مع عمل السيميوطيقا الأمريكية. وآثار تكريس فراى فكره للطابع المنهجى للأدب أكثر الاستجابات حرارة لعمله. ولهذا مثلاً يمتدح شولز فى **البنوية فى الأدب** نظرية فراى الشاملة فى الأساليب ثم يمضى لتعديل وإثراء نظريته فى الأشكال الروائية. ويحتفى كلر فى مقالته المهمة "ما وراء التفسير" (١٩٧٦) بالتزام فراى بعلم شعرى متماسك وشامل لكنه يشتكى من عدم إقدامه على الهجوم الصدامى على استغراق النقد الأنجلو - الأمريكى فى التفسير النصى. ويقول كلر "إن عمل فراى وإن بدأ كدعوة لوضع علم منهجى للشعر لم يدفع الجهود فى مجال علم الشعر قدماً بقدر ما حفز على أسلوب التفسير الذى أصبح يعرف باسم (نقد الأسطورة) أو (نقد الأنواع العليا).^(٢٠) وقد مثل نقد الأسطورة فشلاً فى أعين السيميوطيقيين بقدر انغماسه فى الشرح النصى.

فتحت الرابطة التى أوجدها منظرون فرنسيون معينون بين البنوية وبين علم التحليل النفسى القائم على اللغة عند لاكان والسيميوطيقا اتجاهات جديدة واعدة فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات. ومن الأمثلة على ذلك أن كايا سيلقرمان ذهبت فى كتابها **موضوع السيميوطيقا** (١٩٨٣) إلى ضرورة وفائدة وجود سيميوطيقا تقوم على التحليل النفسى من وجهة النظر النسوية. ويصور التحليل النفسى كفرع من السيميوطيقا الذاتية الإنسانية على أنها منشأة داخل الخطاب وأنها مؤسسة بالخطاب. ويتوقف نشاط استخدام العلامات - وهو الموضوع الأساسى للسيميوطيقا - على كل من الخطاب والذات باعتبارهما موضوعين داخل نظام ثقافى معين. وتستدعى دراسة ظواهر الإشارة دراسة الذات و الشفرات الثقافية. ومما له دلالة أن الفارق الجنسى له دور مركزى فى تشكيلات الذاتية والخطاب والشفرات الثقافية. ويحدد النظام الثقافى فى العالم الغربى للذات أدواراً خطابية تقوم على التمايز الجنسى ويتم تصويرها بشكل غير متساو ويقوم مشروع سيلقرمان جزئياً على "نزع سمة الطبيعية عن وضع المرأة وعزل المحددات الثقافية له" وهذا من شأنه أن يسهل نظر "المرأة إلى ما وراء كابوس تاريخها".^{٢١} وترى سيلقرمان أن السيميوطيقا يمكن تسخيرها إيجابياً لصالح المقاومة النسوية التى تصاحب التناقضات داخل خطاب الثقافة وتحاول أن تعيد صياغة الذاتية الأنثوية والنظام الثقافى.

وقد أعلن توماس سيبوك فى استرجاعه للتطورات المبكرة لعلم السيميوطيقا فى "السيميوطيقا: عرض لحالة العلم" (١٩٧٤) أن "عام ١٩٦٩ ربما يظهر كعلامة بارزة فى

تاريخ السيميوطيقا" (٢٢)، وذلك لأن الاتحاد الدولي لدراسات السيميوطيقا و مجلته سيميوطيقا وسلسلة الكتب المهمة التي أصدرها بعنوان "مداخل للسيميوطيقا" تأسسوا جميعاً في ١٩٦٩. وبعد مرور عقد ونصف العقد من الزمان يمكننا تأكيد هذا التقييم. لقد ازدهرت السيميوطيقا في عصر الفضاء والمعهد الدولي الصيفي لدراسات السيميوطيقا و البنيوية يعد من العلامات الملموسة لحيوية العلم وتنوعه المتزايدين. كذلك بدت قدرة السيميوطيقا على تشكيل التحالفات المنتجة مع المدارس الأدبية النقدية ومع المجالات الأخرى وكأنها تضمن مستقبله. وقد قيم يوجينيو دوناتو في وقت معاصر لسيبوك ماضى ومستقبل هذه الحركة الجديدة في الدراسات الأدبية على وجه التحديد وخلص إلى أن "البنيوية كمفهوم نقدي قد انتهت فائدتها" (٢٣) وذلك لأن أعمال ما بعد البنيويين ولا سيما چاك دريدا زعزعت أسس البنيوية و السيميوطيقا. وتبين أن كلمات دوناتو كانت نبؤة صحيحة في ميدان الدراسات الأدبية ؛ حيث سبق انتشار ما بعد البنيوية خلال السبعينيات و الثمانينيات السيميوطيقا إلى حد مثير. وتدهور نفوذ السيميوطيقا مع مرور الوقت. صحيح أنها توسعت كعلم أو ميدان بحث جديد متعدد الدراسات لكن تأثيرها تناقص باطراد كفرع من فروع الدراسة الأدبية المتخصصة. وكان أمام المنظرون الأدبيون طريقان لوصف هذه الظاهرة. إما أن ما بعد البنيوية اكتسحت السيميوطيقا تاركة وراءها القليل جداً أو أن ما بعد البنيوية اكتسحت السيميوطيقا ورفعتها إلى مستويات جديدة من التعقد والذكاء. وعادة ما يميل التفكيكيون للرأى الأول بينما يتخذ كثير من السيميوطيقيين ومنهم كلر وكريستيفا وسيلفرمان وغيرهم الرأى الثانى. ومن نتائج الرأى الأول أن معظم التفكيكيين الأمريكيين مضوا قدماً بمشاريعهم الخاصة دون أن يضعوا أعمال البنيويى والسيميوطيقيين فى حسابانهم. فما بعد البنيوية فى أمريكا تعنى تجاوز البنيوية ولا حاجة معها للخوض بعناية فى تراث الدراسات السيميوطيقية. وأدت هذه النظرة إلى تهميش متزايد للسيميوطيقا مع انتشار نجاح ما بعد البنيوية. واتضح بالنظر إلى الوراء أن عام ١٩٦٩ كان مهماً للغاية بالنسبة للسيميوطيقا الأدبية فى أمريكا: إذ نشر أول كتب دريدا بالإنجليزية فى ١٩٦٩.

الفصل العاشر

النقد التفكيكي

ظهور وتكون النقد التفكيكي

عند ظهور التفكيكية في مجال الإهتمام العام أول مرة خلال أوائل السبعينيات بين نقاد الأدب في أمريكا كان الوصف يقتصر على مجموعة من النقاد ولدوا خلال فترة ما بين الحربين العالميتين ومنهم هارولد بلوم ويوجينيو دوناتو وبول دي مان وجيفري هارتمان وج. هيليس ميلر وجوزيف ريدل. وفي أواسط السبعينيات برزت جماعة من النقاد الأصغر ومعظمهم ممن ولدوا بعد عام ١٩٤٤ ووصفوا بأنهم تفكيكيون. ومن قادة هؤلاء النقاد التفكيكيون شوشانا فيلمان وباربارا جونسون وجيفري ميلمان وجياتري شاكراورتي سبيثاك ويمكن أن نذكر أسماء عشرات من النقاد الأصغر هنا. وكان معظم هؤلاء التفكيكيون صغارهم وكبارهم يرتبطون في وقت أو آخر بجامعة جونز هوبكنز أو جامعة ييل أو كلاهما. وعندما ترك ميلر ودي مان جامعة هوبكنز في أوائل السبعينيات لينضموا إلى بلوم وهارتمان نشأت «مدرسة ييل» التي استمرت حتى أواسط الثمانينيات. ومن بين الزملاء الأصغر للنقاد الأربعة في ييل وطلابهم نجد فيلمان وجونسون وغيرهما. ولم تقتصر التفكيكية على جامعة واحدة أو اثنتين لمدة طويلة لأنها انتشرت بسرعة وعلى نطاق واسع في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات كما أنها لم تقتصر على جماعة صغيرة من دستة من النقاد أو نحو ذلك.

والشخصية الرئيسية في تأسيس التفكيكية الأمريكية هو الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا الذي درس في فرنسا ولبعض الوقت في أمريكا في جامعات ييل وكورنيل وكولبيا (في إرلين) من أوائل السبعينيات إلى الثمانينيات. وقد ألقى دريدا محاضرة في مؤتمر البنيوية الذي عقد في جامعة جونز هوبكنز عام ١٩٦٦ وجه فيها انتقاداً حاسماً للفكر البنيوي. ونشر ثلاثة كتب في العام التالي هي -عن علم الكتابة (ترجم عام ١٩٧٦) والكلام والظواهر (ترجم في ١٩٧٣) والكتابة والاختلاف (ترجم في ١٩٧٨). ويوسع العمل الأول من الهجوم على البنيوية أما الثاني فيجري انتقاداً صارماً لظاهراتية هوسيرل ويقدم الثالث إحدى عشرة مقالة توسع الهجمات ضد البنيوية والظاهراتية وتطرح مباحث في التحليل النفسي والأدب. ولم تكن تفكيكية دريدا منذ بدايتها مجرد توجه «ما بعد بنيوي» و«ما بعد ظاهراتي» وإنما هي توجه إيجابي صوب موضوعات معينة في التحليل النفسي والأدب. ولما كان الاستقبال الأمريكي الأول مقتصرأ على من يجيدون قراءة الفرنسية لم يحدث الإنتشار الواسع لفكره إلا في أواخر السبعينيات عندما أخذت ترجمات عديدة في الظهور. وكان لترجمة عن علم

الكتابة التي قامت بها جاياترى سبيثاك أهمية خاصة فى ذلك النقد الأمريكى لأفكار دريدا لأنها أسبقت بمقدمة فى قالب بحث يشرح السياق التاريخى بالتفصيل والنطاق المتعدد العلوم والأهمية الفلسفية والنقدية لمشروع دريدا.

وجاءت موجه ثانية من الترجمة بعد عدة سنوات ظهرت فيها حوالى نصف دسنة من الكتب ولاسيما أعمال دريدا **مواقف** (١٩٧٢، ترجم ١٩٨١) و**الانتشار** (١٩٨٢، ترجم ١٩٨١) و**هوامش الفلسفة** (١٩٧٢، ترجم ١٩٨٢) (وكانت مقالات عديدة مما تضمنه **مواقف والهوامش** قد ترجمت ونشرت خلال السبعينيات) والعمل الأول يحتوى مقالات مفيدة يشرح فيها دريدا مشروعه. أما الثانى فيحتوى قراءات تمثل نماذج للقراءات التفكيكية لنصوص من أفلاطون وما الأرميه والروائى سولرز. وأخيراً يقدم العمل الثالث مقالات إضافية حول البنيوية والظاهرانية بجانب مفهوم **الاختلاف** المهم وفكرة مكانة علم البلاغة. وقد نشرت كتب دريدا الستة المذكورة هنا كلها بالفرنسية بحلول أوائل السبعينيات. أما أعماله المكثفة من عام ١٩٧٤ فما بعده فلم يكن لها إلا دور صغير نسبياً فى تكون النقد التفكيكى فى الولايات المتحدة. ووقعت الخلافات داخل صفوف التفكيكيين الأمريكيين الكثر فى الثمانينيات بين أتباع دريدا الحقيقيين والنقاد الأقل إيماناً به والأكثر استقلالية وعملية. ولم يكن بين التفكيكيين الأدبيين البارزين كبيرهم وصغيرهم سوى حفنة قليلة من المتمذهبين فى اعتناق أفكار دريدا ولهذا اتهموا أحياناً بتمميع التفكيكية الحققة و/أو تشويه الإتجاه الحقيقى لعمل دريدا. وهذا انتقاد شائع وجه إلى أعضاء مدرسة ييل. وغالباً ما تركز هذا الجدل حول مدى علاقة نصوص دريدا اللاحقة (ما بعد عام ١٩٧٣) بفكره الأصيلى لاسيما **جلاس** (١٩٧٤، ترجم ١٩٧٦) و**المهاميز** (١٩٧٦، ترجم ١٩٧٦، ١٩٧٩). وعلى الجانب الآخر تجاهل بعض النقاد نصوص دريدا اللاحقة- أعمال «مرحلة أمريكا»-ربما بسبب أسلوبها الذى أخذ يقارب المدرسة الدادائية وكانت الشكوى هى أن أمريكا أفسدت دريدا. وإذا كان التفكيكيون كلهم يشتركون فى ميراث معين ينبع من انتقادات البنيوية والظاهرانية فإنهم يختلفون فيما بينهم من ناحية درجات الإلتزام الأمين بفلسفة دريدا، ومن حيث آرائهم حول صلة التحليل النفسى بالمشروع الفكرى، ومن حيث تقديرهم لعلاقة أعمال دريدا اللاحقة وأسلوبه بالموضوع، ومن ناحية تقييمهم للمغزى «السياسى» للتفكيكية.

وقد تشكل المذهب فى المرحلة الأولى من تطور التفكيكية فى أمريكا والتي استمرت من ١٩٦٨ إلى ١٩٧٢. أما المرحلة الثانية من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٧ فتضمنت مناقشات حامية حول النصوص الأولى وعروض لها. وشهدت المرحلة الثالثة من ١٩٧٨ إلى ١٩٨٢ انتشار المدرسة واتخاذها الطابع المؤسسى. وظهرت فى تلك المرحلة ترجمات عديدة بما فيها ستة من كتب دريدا والكثير من مقالاته. كذلك نشرت عدة مقدمات للفكرة مثل كتاب جوناثان كلر حول التفكيكية: **النظرية والنقد بعد البنيوية**

(١٩٨٢) وكتابي النقد التفكيكي: مقدمة متعمقة (١٩٨٢) وكتاب كريستوفر نوريس التفكيكية: النظرية والتطبيق (١٩٨٢). وشهدت المرحلة الرابعة بدءاً من عام ١٩٨٢ مد نطاق التفكيكية إلى مجالات أخرى بما فيها مثلاً علوم الدين والتعليم الأدبي والسياسة. ومن الكتب اللاهوتية نجد تفكيك علم اللاهوت (١٩٨٢) لمارك سى. تايلور والتفكيكية وعلم اللاهوت (١٩٨٢) جمع توماس ج. آى. التزير وغير ذلك. وظهر فى مجال التعليم الأدبي عدد خاص من مجلة ييل لدراسات الفرنسية حول «الواجب التعليمي» حررته باربارا چونسون، ومقالات معينة فى مؤتمر عن «تدريس الأدب» نشرها ملحق التميز الألبى (ديسمبر ١٩٨٢)، وكتاب ج. دوجلاس أتكينز قراءة التفكيك/تفكيك القراءة، (١٩٨٣)، وعلم الكتابة التطبيقى بقلم جريجورى ل. أولمر، وكتاب الكتابة والقراءة باختلاف: التفكيكية وتدريس الإنشاء والألب جمع ج. دوجلاس أتكينز ومايكل ل. چونسون. وأخيراً نظرت مجموعة من الكتب فى التفكيكية داخل سياق السياسة ومنها كتاب مايكل ريان الماركسية والتفكيكية (١٩٨٢) ونقاد ييل (١٩٨٣) جمع چوناثان أراك وآخرين، والتفسير والتفكيكية والأيدولوجية (١٩٧٤) لكريستوفر بتلر، وما وراء التفكيكية: فوائد ومفاسد القوة الأدبية (١٩٨٥) لهوارد فيلبر ينى، هل تفرق التفكيكية؟ (١٩٨٥) لمايكل فيشر، والبلاغة والشكل: التفكيكية فى ييل (١٩٨٥) جمع روبرت كون ديفيس ورونالد شلايفر. وفى المرحلتين الأخيرتين إنتشرت التفكيكية بما يتجاوز كثيراً أوائل معتنقيها مجتذبة أعداداً كبيرة من المثقفين إلى صراع حول معنى ومغزى هذه المدرسة. وبثت المناقشات حول التفكيكية بدءاً من أواخر السبعينيات النشاط فى ساحة النظرية الأدبية وحشدت فيها أعداد كبيرة من المتخصصين مما ولد كماً هائلاً من الكتابات الثانوية.

ولم يكن من غير المعهود فى أواخر السبعينيات أن نجد خيوطاً فى الفكر التفكيكي منسوجة فى مشاريع نقاد معينين ينتمون للتيارات الشكلية والظاهراتية والتأويلية والماركسية والبنىوية والنسوية والجمالية السوداء والثقافية وقد رأينا فيما سبق كيف أثرت التفكيكية فى مشاريع نقاد مثل كريجر وبوث وماجليولا وسبانوس وچيمسون وكلر. ولعلنا نذكر أن سوزان سيلمان صورت التفكيكية على أنها جزء من الفرع التأويلى لنقد استجابة القارئ. وتحولت التفكيكية إلى ظاهرة تذكر بالنقد الجديد الذى احتل منذ جيل مضى صدارة مجال الدراسات الأدبية مما جعل المدارس المنافسة له تبدو هامشية لبعض الوقت بالمقارنة معه، ذلك لأن التفكيكية استطاعت تحفيز النقاد من كل المشارب تراوحاً من غلاة المحافظين إلى الراديكاليين، ومن الإنسانيين التقليديين إلى الماركسيين الملتزمين، ومن التجريبيين البراجماتيين إلى المثاليين والماديين فى الفلسفة. وليس مما يدهش أن التفكيكية لقبت «بالنقد الجديد الجديد» لأنها أيضاً احتلت مكان الصدارة ونشطت قادتها من جامعة ييل وفضلت كذلك المدخل النقدي المتوجه للنص.

نظريات اللغة بعد البنيوية.

انتقد جاك دريدا فى عن علم الكتابة وفى «البناء والعلامة واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية» (وهو البحث الذى ألقى فى مؤتمر عام ١٩٦٦ فى جامعة جونز هوبكنز) بنيوية وسيموطيقا سوسير وليقى سترافوس مستخدماً مفاهيم العلاقة والبناء كأسافين يخلق بها الشروخ فى منهج التفكير التقليدى حول اللغة وحول تفسير النصوص. وكان منهج البحث الفكرى الذى راده دريدا هنا مثل منهج البحث البلاغى الذى طوره المهاجر البلجيكى الدارس فى هارفارد بول دى مان بمثابة النموذج عند المفكرين فيما مهد لأسلوب التحليل التفكيكى المرتبط بالفحص الدقيق للغة وتشكيلاتها. وقد برز ج. هيليس ميللر فى أواسط السبعينيات بتركيبه لأعمال دريدا ودى مان وفى دعواه بفوائد هذا النوع من التفكيكية كالمحدث والممثل الرئيسى للنقد التفكيكى الأمريكى. ومع ذلك فإن ميللر كان يدافع أساساً عن فضائل أعمال مدرسة بيل المبكرة (بلوم ودى مان ودريدا وهارتمان وهو نفسه) ولا يعنى بتحمس بالمشروعات الما بعد البنيوية المشابهة عند رولان بارت وجيل دولوز وميشيل فوكوه وچاك لاكان فى فرنسا ويوجينيو دوناتو وچيفرى ميلمان وجوزيف ريدل وجاياترى سبيفاك فى أمريكا. ويركز نقد ميللر التفكيكى على النصوص المعتمدة لكبار الأدباء ويستبعد تماماً فى المراحل المبكرة جداً الدخول بوضوح فى الفلسفة والتحليل النفسى وما بعد البنيوية الفرنسية بمعناها الواسع. وتعرض هذا النوع المصفى أو الضيق من التفكيكية للشكوك من جانب التفكيكين الأكثر «انتقائية».

يصور دريدا فى عن علم الكتابة بنيوية سوسير بإعتبارها النفس الأخير للفلسفة الغربية فى ذلك النظام الميتافيزيقى الذى يمتد من أفلاطون وأرسطو إلى هايدجر وليقى سترافوس. وهو يسمى هذا النظام بالتمركز حول اللوجوس أو «الإحالة إلى خارج النص». وهو يرى أن تراث التمركز حول اللوجوس دائماً ما يضع أصل الحقيقة فى اللوجوس-أى الكلمة المنطوقة أو صوت العقل أو كلمة الإله. وبجانب ذلك يتحدد وجود أى كيان بإعتباره حضوراً: أى أن «موضوع» العلم والميتافيزيقا هو فى طبيعته «الكيان الحاضر». وفى هذه الظروف تعلو قيمة الصوت المكتمل الحضور على علامات الكتابة البكماء. والكتابة فى الواقع تعتبر فى التراث كلاماً ثانوياً أو وسيلة لنقل الصوت وبدل أداتى عن الحضور الكامل. وهى متأخرة وثانوية وتمثل سقوطاً من مستوى الكلام. ويصر التمركز حول النص بإلحاح على إدماج الكتابة فى الكلام ولاسيما فى تفضيله للكتابة الصوتية (الكتابة كمحاكاة للصوت). وقد أدت ديناميات هذا «التمركز حول اللوجوس» إلى نشأة مجال تاريخى وثقافى كامل من التعارضات البديهية: الصوت/الكتابة، الصوت/الصمت، الوجود/عدم الوجود، الوعى/اللاوعى، الداخل (الداخلية) /الخارج (الخارجية)، الحقيقة/الصورة، الشئ/العلامة، الجوهر/الظاهر،

الحقيقة/الأكذوبة، الحضور/الغياب، المدلول/الدال. والطرف الأول فى هذه الثنائيات يحظى بوضع الأفضلية فى تراث التمرکز حول اللوجوس. ويرى دريدا أن بنيوية سوسير تقع تماماً داخل هذا النظام أو المجال المعرفى (ومعها فى ذلك أعمال تروبتز كوى وچاكوبسون وغيرهم من البنيويين) .

ويقول دريدا معارضاً البنيوية إن الكتابة (إيكرتير) هى أصل اللغة وليس أصلها هو الصوت الذى ينقل الكلمة المنطوقة (اللوجوس). ويهدف علم الكتابة الذى وضعه دريدا إلى الحل محل سيميولوجيا سوسير. والكتابة فى تصوره المفصل تعنى أية ممارسة من التفريق والإيضاح والفصل بالمسافات. وهى بهذا المعنى الجديد تشمل كل أشكال التسجيل والسك من كتابة القوانين إلى تذكر الأحلام وشق الممرات عبر الغابة. ويستخدم دريدا مفهوم الكتابة العامة أو الأركى-كتابة هذا ليحدث انقلاباً فى الأقطاب الموجودة فى التمرکز التقليدى حول اللوجوس: الكتابة/الصوت، الصمت/الصوت، عدم الوجود/الوجود، اللاوعى الوعى، الدال/المدلول، إلخ... وكمثال نجد أن النظام المتمركز حول الصوت أو اللوجوس يصور العلامة تقليدياً على أنها تتألف من الدال-المدلول. والعلامة تقع بفسوخ فى القلب من ذلك النظام وتدل فيه على قرب الصوت من الحقيقة، والصوت من الوجود، والصوت من المعنى. وتعرض الصمت واللاوعى وعمليات الكتابة الاختلافية إلى القمع والرقابة خلال عهد التمرکز حول اللوجوس مما أخفى أوجه الغياب والإختلافات وفصل المسافات الخلاقة والضرورية لإنتاج العلامات. ويستدعى نظام دريدا جزئياً تفعيل هذه القوى الفاعلة والمخربة. وأصبحت كلمات مثل «الغياب» و«الاختلاف» و«فصل المسافات» من المصطلحات الرئيسية فى معجم دريدا.

ويطرح دريدا فى «البناء والعلامة واللعب» تساؤلات حول تصور البناء فى الفكر المتمركز حول اللوجوس. فالبناء دائماً فى هذا الفكر يتطلب مفهوم المركز ويعتمد عليه. ووظيفة المركز هى إضفاء الاستقرار على وفرة العناصر التى يحتوئها النظام سواء أكانت ميتافيزيقية أم أنثروبولوجية أم علمية أم نفسية أم اقتصادية أم سياسية أم دينية. والمراكز التقليدية فى مجملها تؤدى نفس الغرض فهى تحدد «الوجود» باعتباره «حضور». وهذا الأساس الأونطولوجى وهو عامل إستقرار يخلق اليقين قد أبعد المركز أو الرحم البنائى عن الحركة أو اللعب. ومهما كانت ضخامة وتعقد النظام التمرکز حول اللوجوس فإن مركز بنائه يضمن له التوازن والتماسك والتنظيم وكلها تتمحور حول نقطة محكومة. وينظر دريدا للسلاسل التاريخية من العناصر الثابتة باعتبارها تتابعاً من الإستعارات والكنائيات تؤدى كلها نفس الدور البنائى. وهو يصور المركز لا على أنه مكان أو موقع أو كيان بل كوظيفة نظامية هدفها هو توجيه البناء وتاريخها يتألف من سلسلة من المفاهيم أو بدائل العلامات. وفى النهاية فإن المجموعة التاريخية

من هذه المدلولات المركزية (أو المدلولات المفارقة) تندمج فى حركة من الأسماء المفضلة التى يصفها دريدا فى آن واحد بالضرورات البنائية والدالات العائمة.

ويرى دريدا أن تفسيرات ليفى ستراوس البنيوية النموذجية للأسطورة تعتمد على فرض واع للبناء ذى المركز لكى يحد من حركة أو لعب عناصره. فاللعب يستبعد. لكن إمكانية ونشاط اللعب تتيح وجود بنائية البناء ذاتها وفرض المركز بل وتسبقهما. فقبل بدلى الحضور أو الغياب وسبقاً لإمكانية المركز أو البناء ينشط اللعب ويفعل. وهو يقطع الحضور وينسف ترسيخات البناء ذى المركز ولهذا يصف دريدا أسلوبين تاريخيين للتفسير - أحدهما متمركز حول اللوجوس والآخر تفكيكى. وهذه صياغة دريدا كما أعلنها فى مؤتمر جامعة جونز هوبكنز حول البنيوية عام ١٩٦٦:

وهكذا فهناك تفسيران للتفسير والبناء والعلامة واللعب. يسعى أحدهما ويحلم بفك شفرة حقيقية أو أصل يعلو على اللعب وعلى نظام العلامات ويمر بضرورة التفسير كما كانت نفيًا. أما الآخر الذى لم يعد يولى وجهه شطر الأصل فيؤكد على اللعب ويحاول أن يتجاوز الإنسان والإنسانية لأن إسم الإنسان هو إسم ذلك الوجود الذى حلم طيلة تاريخ الميتافيزيقا أو العقيدة الوجودية - وبمعنى آخر طيلة تاريخه كله - بالحضور الكامل والأساس الذى يبعث الطمأنينة والأصل ونهاية اللعب.^(١)

ويعلن دريدا من تحت رعاية نيتشه وفرويد وهایدجر (أسلاف التفكيكية) فتح التمرکز حول اللوجوس الذى يتسم به المشروع البنيوى أمام الهجوم التفكيكى. والإنسان التفكيكى عند دريدا وعلى العكس من أسلافه التقليديين يؤكد على لعب العلامات ونشاط التفسير، وهو يتتبع حول المركز اللعب الحر للدوال والإنتاج ذى الغرض للأبنية ويتخلى عن الحلم بالأصول والأسس الوهمية، ويشطب على الإنسان الأنطودينى والإنسانية الميتافيزيقية.

وبينما تناول دريدا منذ وقت مبكر وكثيراً قضايا مثل السيميولوجيا وعلم الكتابة، والعلامة والإختلاف، والتمرکز حول اللوجوس والتمرکز حول الصوت، و الكتابة والفصل بالمسافات، والبناء والمركز واللعب، وفرويد وسوسير وليفى ستراوس، فإن بول دى مان لم يذكر تقريباً أياً من هذه الموضوعات والمفاهيم والأشخاص. والكلمات المتكررة والمهيمنة فى معجمه النقدى هى «اللغة» و«البلاغة» والسلف المشترك الوحيد بين الرجلين هو نيتشه. وقد تجنب دى مان التفكير النظرى السافر فى نظريات الأونطولوجيا والميتافيزيقا والأنثروبولوجيا والتحليل النفسى والتأويل. بل فضل ممارسة الشرح المدقق للنصوص الذى تتناثر فيه هنا وهناك التعميمات النظرية. ويعلن دى مان فى تصديره لمقالاته المجموعة من فترة أواخر الستينيات بعنوان **العمى والبصيرة** (١٩٧١) أن «تعميماتي المبدئية لا تستهدف وضع نظرية فى النقد بل تتوجه

للنقد الأدبي عموماً.»^(٢) وبعد ذلك أكد إنشغاله باللغة والبلاغة التي دائماً ما تحبب وتزعزع الأونطولوجية والتأويلية. وذلك في التحليل الختامي لمقالاته المجموعة من السبعينيات تحت عنوان رمزيات القراءة (١٩٧٩): «إن الهدف الأساسي للقراءة التدليل على أن المأزق الناجم لغوى وليس وجودياً أو تأويلياً»، والهدف المحدد هو بيان «عدم تواصل عميق بين الشفرتين البلاغيتين.»^(٣) ولكن مهما بلغ إختلاف دريدا ودى مان فإنهما أسسا مشروعيهما على نظريات اللغة - نظريات الكتابة والبلاغة.

وقد عبر دى مان عن أفكاره حول اللغة والبلاغة كأظهر ما يكون في عام ١٩٧٣ خلال بحث ألقاه في مؤتمر حول نظرية البلاغة عند نيتشه. ومما له مغزى أن نيتشه حول دراسة البلاغة من مناهج الإقناع والبيان إلى النظرية المسبقة للصور والأشكال. ويستخلص دى مان من صيغة نيتشه الإستفزازية عن أن «الصور البلاغية ليست شيئاً يضاف إلى اللغة أو يستخرج منها إعتباطاً بل هي جوهر طبيعتها» هذا الحكم:

إن التأكيد المباشر على أن الهيكل التصريفي للغة بلاغى وليس تصويرياً أو تعبيراً عن معنى إحالي صحيح يشير إلى عكس كامل لكل الأولويات الراسخة التي تقيم سلطة اللغة تقليدياً في كفايتها قبل معنى أو إحالة خارجة عن اللغة وليس من مصادر الصور البلاغية داخل اللغة (ر.ى. ١٠٦)

إن نيتشه وهو السلف الحاسم يطرح إنقطاعاً نوعياً في نظرية اللغة ويبدأ عهداً تاريخياً جديداً ينظر فيه للغة لأول مرة بوعى كما كانت دائماً أى فورية وأصلية، مجازية وبلاغية، بدلاً من كونها إحالية أو تصويرية. ولا توجد أية لغة قديمة غير بلاغية. والبلاغية كالملمح المميز للغة تزعزع الحقيقة بالضرورة وتفتح «إمكانات تثير الدوار للانحراف الإحالي.» (ر.ق، ١٠). وهكذا فالعلامة اللغوية موقع لعلاقة غامضة مشكلة بين المعنى الإحالي والمجازى.

وتلقى إشكالية العلامة بالشكوك حول التفسير حسب الموضوع وتشجع القراءة البلاغية. ومن هنا فإن المشروع التعديلى للنقد عند دى مان هو إيجاد نقد مجازى غير موضوعي أو بلاغة تفكيكية. وفي نهاية الأمر تعمل نظرية دى مان في البلاغية مثل مفهوم دريدا عن الكتابة كقوة قاطعة ومنحية عن المركز وأداة للتفكيك في نشاط «التفسير». ويشعر المرء بحق تقريباً أنه لم يكن من داع لوجود دريدا كى يضع دى مان فهمه للغة.

ويستمد عمل ج. هيليس ميللر من أعمال دريدا ودى مان. فقد وضع خطوط نظرية تفكيكية للغة في مقالة عام ١٩٧٠. وتعتمد هذه النظرية على مقالة دريدا الخصبية «الاختلاف/الإرجاء» (١٩٦٨). وهو يلخص هذه النظرية بإيجاز في مقالة لاحقة: «إن

كل ورقة شجر وموجة وحجر وزهرة وطائر تختلف عن أنواعها الأخرى كلها. والتشابه بينها ينشأ على أرضية عدم التشابه الأساسى هذا. وبالمثل فاللغة تتصل بما تسميه عبر فجوة الاختلاف الذى لا يمكن جبره مع ما تحيل إليه.»^(٤) وكل أوجه الشبه تنتج من الإختلافات بحيث أن الإختلاف فى حد ذاته هو الذى يُكوّن التشابهات والتكرارات والتماثلات. والقول بأن طائرين يشبهان بعضهما البعض يعنى تأكيد إختلافهما المبدئى. وما ينطبق على الطيور ينطبق على الكلمات أيضاً. والطائر ليس ط. ا. ي. ر، أى أن الجسم والريش ليست الأربعة علامات من الحبر على الصفحة البيضاء. فالكلمات والمدلولات مختلفة بصورة لا يمكن إصلاحها. ويضع ميللر العلامة اللغوية هنا وسط قوى **الاختلاف** القاطعة. وحيث أن **الاختلاف** ينتج أو يُكوّن العلامة فإن أوضاع الحضور والوجود والأصل اللغوى تخضع للتساؤل بصورة تدين لسوسير ودريدا. وما تركز عليه ملاحظات ميللر هو أن العلاقات بين الكيانات لا تقوم على الوحدة والاستمرارية بل تتألف كتشكيلات اختلافية ولا ممركة.

وكل العلامات عند ميللر هى أشكال بلاغية-كل الكلمات استعارات. وهو يعلن فى مقالة عام ١٩٧٢ متأثراً بنظرية البلاغية عند دى مان أنه «بدلاً من استمداد أو «ترجمة» الصور البلاغية من الاستعمالات الصحيحة للغة فإن كل اللغة مجازية منذ البداية. وفكرة وجود استخدام حرفى أو إحالى للغة ليست سوى وهم تولد من نسيان (الجزور) الاستعارية للغة»^(٥) ويزعزع ميللر الإحالية ويحرر العلامة كى تولد أثراً من الإنحراف الدالى تثير الدوار بوضعه للعلامة وسط القوى البلاغية القاطعة للاستمرارية والتى تثير الانقسام.

ويركب ميللر عناصر من نظريات اللغة عند دريدا ودى مان ليدمج **الاختلاف** و**البلاغية** لينشأ بذلك أداة تعمل بها التفكيكية. وهو على العكس من دريدا فى بواكير أعماله ومثل دى مان يمارس النقد التفكيكى البلاغى ويتتبع انحرافات المجازية وشطحات الإحالة فى النصوص التى تزعزع إستقرارها. وقد ركز دريدا على المفاهيم عاكساً مصطلحاتها ومستبدلاً بالحقائق القديمة أفكاراً جديدة. أما ميللر فيطرح هذا البرنامج للدراسات الأدبية فى المستقبل معمماً مدخله البلاغى: «لابد أن تتوقف دراسة الأدب عن إعتبار إحالية المحاكاة فى الأدب كأمر مفروغ منه. ويجب على الدرس الأدبى الصحيح أن يكون فحسب مخزناً للأفكار والموضوعات وتنوعات النفسية البشرية. وسيصبح مرة ثانية علماً فيلولوجياً وبلاغياً وبحثاً فى معرفية الصور اللغوية» (ط. ل. «٤٥١) ويريد ميللر نقداً بلاغياً بجانب النقد التاريخى والتأويلى والنفسى. وهو لا يرى فى هذا التحرك نحو البلاغة التفكيكية هروباً موفقاً من تبسيطات النقد التقليدى بل مواجهة فيلولوجية مؤلمة مع المعرفية المحيرة للغة الأدبية. والبلاغة فى الجوهر تفتح

الطريق للتحرك إلى ما وراء زيف الإحالية وهى وسيلة لكسر طوق التمرکز حول اللوجوس والخروج منه.

وقد أطلق اسم **النصية** على مجمل المقولات التى يطرحها التفكيكيون حول اللغة وهذا المفهوم يمثل حجر الزاوية فى التفكيكية. وتشترك نظريات اللغة التى يطرحها التفكيكيون فى أنها تضع الانكسارات فى أفكار الإحالة التقليدية مما أدى إلى تخفيف روابط اللغة بالمفاهيم والمدلولات. وإنحراف أو لعب اللغة الذى ينتج عن ذلك يشكك فى كل الأفكار العاملة على الإستقرار مثل الوحدة والتماسك والحضور والصوت والبناء والمركز. واللغة بالدور التأسيسى القوى المعطى لها تحدد الإنسان أكثر مما يحددها أو يوجهها هو. وبمعنى ما تؤسس اللغة بيت (سجن) الوجود. وهى تولد الإنسان وواقعها. ولا شئ يقع خارجها: فليس ثمة أصول ولا أسس خارج اللغة وكما أعلن دريدا فى عن **علم الكتابة (١٨٥)** «لا شئ خارج النص».

ويلاحظ جيفرى ميلمان فى دراسته للنظريات البنيوية وما بعد البنيوية الفرنسية حول العلامة اللغوية والتى تطورت خلال الستينيات أنه فى ذلك الوقت كانت أكثر التوجهات جسارة فى الفكر الفرنسى أخذة فى الإلتقاء حول تأمل ديناميات النص بصورة فرضت الراديكالية على المهنة التى نعرفها بإسم «النقد الأدبى»^(٦) والنقطة التى بلغ فيها اختلاف التفكيكية عن البنيوية أقصاه هى تشكيكه فى الاستقرار اللغوى وتخريبه له ومعه مبدأ البناء فى حد ذاته، والثنائية الفلسفية، وبروتوكولات القراءة المنطقية، والميتالغة [اللغة الواصفة]، والمزاعم العلمية الكبرى. وبالإضافة فإن موت الذات الذى أعلنت عنه البنيوية من قبل إزداد حدة على يد التفكيكية التى أعلنت موت الإنسان والإنسانية. وعند هذه النقطة يتراجع بعض التفكيكيين الأمريكىين ولاسيما بلوم وهارتمان فى رغبة ما بالإبقاء على الذات الإنسانية وعلى الصوت وهو ما يدل على التزاماتهم السابقة بالتحليل النفسى والظاهراتية كما سنرى.

فيما وراء الظاهراتية

للكثير من التفكيكيين الأمريكىين البارزين الذين ولدوا فى فترة ما بين الحربين جذور فى الظاهراتية. وينطبق هذا على بول دى مان ويوجينيو دوناتو وجوزيف ريدل بالإضافة إلى ج. هيليس ميللر وجيفرى هارتمان وقد ناقشنا الأخيرين كنقاد ظاهراتيين فى الفصل السادس. وكان دريدا منغمساً فى الظاهراتية: فكتابه الأول ترجمة لكتاب هوسيرل **أصل الهندسة (١٩٣٩)**، ترجمة فرنسية (١٩٦٢)، وكتابه الثانى **الكلام والظواهر** يقدم نقداً لنظرية هوسيرل فى اللغة، وأعماله الأخرى حتى ١٩٧٣ تحتوى خمس مقالات مهمة والكثير من الملاحظات العابرة حول هوسيرل وهایدجر وغيرهم من الظاهراتيين. وقد شق دريدا طريقه عبر البنيوية والظاهراتية

للوصول إلى التفكيكية. لكن معظم حلفائه الأمريكيين مروا من الظاهراتية إلى التفكيكية دون مواجهة البنيوية. حدث هذا لأن كلا من البنيوية والتفكيكية في الولايات المتحدة ظهرا كبديلين أمام نقاد الأدب في نفس الوقت. وإختار بعض النقاد في أوائل السبعينيات مثل كلر وبرينس وريفاتير وشولز البنيوية بينما توجه إلى التفكيكية البعض الآخر مثل دي مان ودوناتو وريدل وميللر. وعلى العكس ممن اختاروا البنيوية كان المتوجهون للتفكيكية من الظاهراتيين السابقين. ومع ذلك فإن معظم التفكيكيين الأصغر والذين تلقوا تعليمهم في الستينيات والسبعينيات أتوا إلى التفكيكية طلاباً مما يعنى أنهم لم يَمروا بالبنيوية والظاهراتية. ولهذا فإن ما حدث في أمريكا هو أن نقاداً متنوعين ناضجين أصبحوا ما بعد بنيويين بدون الإفادة من وجود صلة وثيقة مع البنيوية بينما أصبح مثقفون أصغر آخرون نقاداً ما بعد ظاهراتيين بدون أن يَمروا بالظاهراتية. ومن هنا نشأت الشكوى من أن التفكيكية الأمريكية نمو شاذ لأن التفكيكيين الأمريكيين لم يتأسسوا في الفلسفة الأساسية. وعلى الرغم من وجهة هذا النقد فإن الطريق إلى التفكيكية في أمريكا اقتضى من قادة المدرسة المرور عبر الظاهراتية وما وراعاها.

كانت إستراتيجية دريدا في تعامله مع هوسيرل وهایدجر وضع قراءات مضادة «لميتافيزيقا الحضور» و«أونطولوجيات الحضور» عندهما المتسمة بالتمركز حول اللوجوس من خلال التحديد والإبراز الفاحص لقوى الاختلاف والكتابة غير الملحوظة التي تكون أعمالهما. وبينما يقدر دريدا الانتقادات التي وجهها الظاهراتيون إلى الميتافيزيقا التقليدية فإنه يستنكر مشاريعهم المعلنة بإعادة إيقاظ وإستعادة الميتافيزيقا لأكثر أغراضها صدقاً وأصالة: وهو تحديد الوجود كحضور. فقد أقام هوسيرل مثلاً مشروعاً على الحاضر الحي وهو الأساس العالمى والنهائى لكل التجربة. ومبدأ المبادئ الذى يتأسس على هذه الأرضية هو إدراك النفس أو حدسها لذاتها فى الحضور. ويصر هوسيرل على أن هذا التأسيس الأولى للنفس-الحضور [أو حضور-النفس، المترجم] يحدث بدون عمل العلامات أو عملية الدلالة. وهذه التجربة السابقة على التعبير بذاتية النفس-الحضور الخالصة أو المثالية تحدث فى الصمت واللغة ثانوية فيها. ويرى دريدا أن مشروع هوسيرل بأسره «يؤكد اقتصار اللغة الكامن على طبقة ثانوية من التجربة ويؤكد عند تفحص هذه الطبقة وجود المركزية الصوتية التى تتسم بها الميتافيزيقا. وإذا كانت اللغة تؤدى إلى إكمال تكوين موضوعات مثالية فإنها تفعل ذلك خلال الكتابة الصوتية: إنها تمضى إلى تثبيت وطبع وتسجيل وتجسيد قول سبق إعداده».^(٧) ووجود النفس-الحاضرة أو الوجود الخالص عند هوسيرل يسبق اللغة. واللغة تظهر ولكن كوجود متأخر وأداتى وصوتى. ويدلل دريدا بهدف قطع وعكس هذه الصيغة الظاهراتية المؤسسة على أن هوسيرل كبت الاختلاف الأولى: «إن الاختلاف

المحض الذى يؤسس النفس-الحضور للحاضر الحى يدخل فى ذلك النفس-الحضور من البداية كل الكدر الذى يفترض أنه إستبعد منه. إن الحاضر-الحى ينبثق من لا توحيده مع نفسه ومن إمكانية وجود أثر إحالى» (الكلام والظواهر، ٨٥) ويرى دريدا الاختلاف والآثار المكتوبة حيثما تصور هوسيرل وجود النفس-الحضور. وهنا تغزو النصية الأونطولوجيا. والحاضر الحى عند دريدا أثر من آثار الاختلاف أو الفصل بالمسافة أو الكتابة .

وقد وضع إنتقاد دريدا التفكيكى للظاهراتية قوى اللغة المؤسسة والغامضة فى مواجهة صريحة مع المفاهيم الميتافيزيقية حول الوعى والوجود والحضور والصوت وفى مواجهة مضمرة مع إجراءات الإختزال والتعليق و«الوصف» المتسمة بالتمركز حول اللوجوس. والتفكيكية تنتقد منذ البداية توجهات الظاهراتية صوب الذاتية والصوتية والمثالية. ويصور التفكيك عند دريدا الظاهراتية على أنها النفس الأخير للمركزية حول اللوجوس لأنه يركز على نظام المفاهيم والأسس البلاغية الكامنة فى الفلسفة الغربية التقليدية. ولو قارنا الإنتقادات التفكيكية الأمريكية للظاهراتية، والتي تدين جزئياً لأعمال دريدا الرائدة، بهذا الإنتقاد لوجدناها تفتقر إلى سعة النطاق ورفعة المستوى.

كانت صلة بول دى مان بالظاهراتية كأوضح ما يكون فى مقالاته التى كتبها فى الخمسينيات بينما ظهر إنفصاله الواعى عنها فى مقالاته فى أواخر الستينيات. وفى مقالة «مأزق النقد الشكلى» (١٩٥٦) مثلاً ينتقد أخطار النقد الماركسى ونقد جنيف ونقد الأسطورة بالإضافة إلى أخطاء الوضعية المنطقية والشكلية. لكنه يفرد أعمال ويليام إيمبسون المختلفة عن غيرها بالمديح لأنها «أثبتت أن الغموض الشعرى الحقيقى ينطلق من الإنقسام العميق فى الوجود نفسه ولا يفعل الشعر أكثر من ذكر هذا الإنقسام وتكراره». وها هو تشخيص دى مان العام للتطور النموذجى لفكر إيمبسون: «يبدأ إيمبسون من أشد منطلقات الشكلية الجمالية صرامة لكنه ينتهى وهو يواجه السؤال الوجودى. »^(٨) والذى يفعله دى مان هنا هو إعلاء شأن الأنطولوجيا-وليس علم الاجتماع أو علم النفس أو اللاهوت أو المنطق-كعلم أو مجال أساسى للأدب. وبمعنى آخر فإن «سؤال الوجود» الظاهراتى يسيطر على اهتمامه. وبينما ينشغل دى مان فى أعماله الأولى بمسألة الوجود فإنه يستغرق فى أعماله اللاحقة بإشكالية اللغة (البلاغية). وفى «النقد والأزمة» (١٩٦٧) مثلاً يستعرض الحالة المانجة للنقد الأوروبى فى عصر الفضاء مشيراً إلى أوجه الضعف الجوهرية فى الظاهراتية وطارحاً مجال التفكيكية. ويؤكد دى مان أن «التعبير غير المتوسط إستحالة فلسفية» ويعلن للأدب «إنفصاله عن الواقع الإمبيريقى وإبتعاده كعلامة عن المعنى الذى يعتمد لوجوده على النشاط التأسيسى لهذه العلامة، وهذا ما يتسم به عمل الأدب فى جوهره » (ع. ب. ، ٩ ، ١٧) وفى هذه الصيغة التفكيكية توسط اللغة الأدب واللغة فى طبيعتها

إختلافية وإشكالية ولا توحيدية مع ذاتها ومنحرفة. ويشير هذا التحول من الأنطولوجيا إلى اللغويات ومن الوجود إلى النصية إلى التحرك من التفكير الظاهراتى إلى التفكير التفكيكى.

زاول ج. هيليس ميللر النقد الظاهراتى من نوع مدرسة جنيف كما رأينا فى الفصل السادس خلال الخمسينيات والستينيات وتحول إلى التفكيكية فى السنوات الأخيرة من الستينيات ويتضح هذا التغير بأكثر أشكاله درامية فى مقالة مطولة نشرت عام ١٩٧١ حول النقد عند جورج بوليه. وفيها يقدم ميللر وصفاً دقيقاً منصفاً للنقد الظاهراتى عند أستاذه ويختتمها بانتقاد تفكيكى لا شخصى ويخلص إلى أن «الخط الذى يمثله دريدا وذلك الذى يمثله بوليه لابد من مواجهتهما معاً كبديلين لاختيار إلا فى أحدهما. فعلى الناقد أن يختار إما خط الحضور أو خط «الإختلاف» لأنه لا يمكن التوفيق بين إفتراضاتهما حول اللغة والأدب والتاريخ والعقل. «^(٩) ويشكك ميللر بإختياره لدريدا و«تراث الإختلاف» فى مفاهيم بوليه عن الزمن والوعى واللغة والتاريخ الأدبى (وقد نشر انتقاد مماثل واسع النطاق قام به ميللر للمؤرخ الأدبى الأمريكى الكبير م. هـ. أبرامز عام ١٩٧٢ ليضع أول خطوط المواجهة فى أمريكا بين التفكيكيين ومؤرخى الأدب التقليديين). وتتعلق النقطة الرئيسية فى إنتقاد بوليه بالعلاقة الصحيحة بين اللغة والوعى. «إن مفهوم أو كلمة (الوعى) أو حتى الوعى نفسه... ينشأ كعنصر واحد داخل تفاعل منتظم للعناصر اللغوية هو أساس العقل وليس العكس. « (٢١٣) ويضع ميللر شأنه فى ذلك شأن دريدا ودى مان اللغة كأساس للوعى ويجعل اللغويات تسبق الأنطولوجيا. ولعب اللغة ينتج إمكانية العقل ذاته. وهو هنا مرتكناً على نيتشه وفرويد وهایدجر يخرب أسس الظاهراتية واضعاً نفسه فى صف واحد مع نفر من ما بعد البنيويين الفرنسيين (رولان بارت وجيل دوليز وميشيل فوكوه وقبل كل شىء چاك دريدا).

وقد تضمن التحرك التفكيكى إلى ما وراء الظاهراتية إنتقالاً مركباً شمل أعمال مارتين هايدجر الذى تأثر به بعض التفكيكيين بشدة. ونشب جدل كاشف بين ج. هيليس ميللر وچوزيف ريدل يدور حول دور ظاهراتية هايدجر. وفى نفس العام- ١٩٧٥- نشر ويليام سبانوس مشروعه فى «التأويلية التدميرية» الهادف لمواجهة التفكيكية بإبراز العناصر «التفكيكية» فى فلسفة هايدجر كما رأينا فى الفصل السابع.

ويهاجم ميللر فى عرضه لكتاب ريدل **الجرس المقلوب: الحداثة وفن الشعر المضاد عند ويليام كارلوس ويليامز** وهو أول عمل واسع النطاق فى النقد التفكيكى الأمريكى- تصور ريدل عن اللغة:

إن نظرية ريدل فى اللغة مثل نظرية هايدجر بإعتقاده فى «كلمة، الكلمة الواحدة» هى فى الحقيقة تقوم على الحرفية أو المحاكاة. وهو ينحو لفهم مجازات هايدجر

بصورة حرفية على أنها تشير إلى حقيقة خارج اللغة...أما عند دريدا فاللغة «مجازية في أصلها» (١٠)

ويرى ميللر أن ريدل يعتقد بنظرية في اللغة والأدب تقوم على المحاكاة وتستمد من هايدجر. وما يحتاجه كناقذ تفكيكي هو نظرية إختلافية أو بالأصح بلاغية على نموذج دريدا ومما له دلالة هنا ليس فقط المواجهة الحادة بين نظريتي اللغة المحاكية والبلاغية بل التصوير الخاطيء لهايدجر ودريدا. ففكرة هايدجر عن اللغة ليست حرفية أو قائمة على المحاكاة وليس شرح دريدا للغة بلاغيا فتلك هي وجهة نظر دي مان. ويريد ميللر في خطابه «التصحيحي» أن يتخلى التفكيكيون عن هايدجر وينضموا لدريدا.

وبدلاً من أن يدافع ريدل عن نفسه يضع انتقاداً في رده لمجمل مدرسة بيل. وهو يتهم نقاد بيل بتدجين دريدا عبر تفضيلهم لكل من اللغة الأدبية والأعمال العظيمة بصورة تذكر بالنقد الجديد. وهويشير بحق إلى أن هارتمان وبلوم رفضاً تبني نظرية دريدا في اللغة وأن ميللر مجرد «هامش» على دي مان الذي أخطأ في قصر فلسفة دريدا في اللغة على الأدب. وهكذا فإن أول انقسام علني داخل صفوف التفكيكيين وأول إنتقاد يوجه لمدرسة بيل من داخل الحركة نشأ بسبب الصراع حول أعمال هايدجر. ويرد دريدا على تهمة الحرفية بأنه «من السخف القول بأنني أؤمن حقاً بحدث أصلي سابق على اللغة». (١١) وهو يصور نفسه بأنه يخلص لفكر دريدا أكثر من أي ناقد آخر من نقاد بيل وبذلك يفتح لأول مرة قضية «الدريدية الحقة» التي قدر لطائفة التفكيكيين المتنامية أن تبثلي بها فيما بعد.

وعلى الرغم من بعض الصعوبات في منطق ميللر فإنه محق في وصف الجرس المقلوب بأنه عمل ظاهراتي. فهو يقع على وسط الطريق بين هايدجر ودريدا كعلامة لنقطة إنتقالية في تحول ريدل إلى التفكيكية. وفي العام التالي أصدر ريدل «مقالة من هايدجر إلى دريدا إلى الصدفة: الإزدواج واللغة (الشعرية)» (١٩٧٦) والتي نشرت في مجلة الحدود ٢ لمحررها سبانوس ثم في مارتين هايدجر وقضية الألب (١٩٧٩) - وفيها الاعتراف بحدود هايدجر وتقبل تفكيك دريدا «النهائي» للظاهراتية. ويشير ريدل هنا إلى أنه «ليس هايدجراً» ويؤكد في عاداته بدمج مصطلحات هايدجر ودريدا المميّزة أن الإختلاف اللغوي «يعمل فعلاً على قلب الوهم القائل بإمكانية وجود الحقيقة في الأدب أو وجود ظهور لشيء غير مصور فيما هو مصور، أو وجود الخفي الذي يكشف عنه لكنه يظل مختبئاً، أو وجود وحدة للوعي، أو وجود حقيقة، (لعالم خيالي)» (١٢) وهكذا يتخلى ريدل عن الأوهام الظاهراتية حول الحقيقة ككشف، وحول الوعي الموحد، وحول الأدب كشيء حقيقي على نحو ما. وهو كدريدا نفسه يخصص مكاناً مهماً لظاهراتية هايدجر في عمل التفكيك. وكان التفكيكي الأمريكي الوحيد الآخر الذي إتبع هذا المنهج رودلف جاشي الذي ذهب إلى استحالة الفهم الكامل لدريدا بدون فهم هايدجر.

وبينما ابتعد دريدا ودي مان وميللر وريدل وغيرهم عن الظاهراتية حاول ويليام سبانوس صياغة تأويلية «تدميرية» من الأعمال المبكرة لهايدجر كوسيلة لمجابهة تحدى التفكيكية. وكان يرغب في حماية صلة الأدب بالحياة في وجه النزعة المعادية للمحاكاة والبلاغية شكلية الطابع التي اتسم بها التنظير التفكيكي. وقد انتقد التفكيكية لمنهجها التأويلي المساحي فيما يفترض وليس الزمنى ولتفضيلها اللغة على الوجود. وفي رأى سبانوس فإن «الكتابة» في التراث الغربى تحتفظ خلصة بالحضور والوجود الباعث على الإستقرار والزمن المحول إلى مساحة. والذي يولد اللغة الإستكشافية الحقيقية المفتحة على الوجود والمؤسسة في اللاشيئية (اللاحضور) الوجودية هو في الواقع «الكلام» بمعنى النطق [أو اللفظ] عند هايدجر وليس الكلام حسب رأى دريدا.

عندما كتب جيفرى هارتمان التصدير لبيان مدرسة ييل المعنون **التفكيكية والنقد** (١٩٧٩) والذي احتوى مقالات لبوم ودي مان ودريدا وهارتمان وميللر وصف دي مان ودريدا وميللر بلقب «البوا-التفكيكيون» كما وصف نفسه وبلوم بأنهم «تفكيكيون بالكاد»^(١٣) وهذا وصف دقيق لأن بلوم وهارتمان ترددا في وضع اللغة قطعاً قبل الوجود، وفي تقبل موت الذات الإنسانية، وفي إحلال الكتابة محل الصوت. وبقي نفس هذا القدر من الظاهراتية في عمل هارتمان «التفكيكي» وارتباطه بالظاهراتية يعود إلى الخمسينيات. وسواءً في أوائل عمله أم فيما لحق التزم هارتمان بالشرح الفيلولوجي، وبالتأويلية في سياق التاريخ الأدبي، وبالبحت الباطني في موضوعات الأدب الغامضة والمقدسة، والتزم على وجه خاص بالإستعادة الظاهراتية للوعي والصوت-الأسس التجريبية للأدب. وما أقلق هارتمان في التفكيكية، كما أقلقه قبلها من الشكلية، هو النظرة اللاشخصية للغة التي تستبعد الصوت والقصد (أو الإرادة) تماماً وتجعل الأدب شبحاً غير إحالي. وهذا ما تصوره هارتمان عن علاقة اللغة بالذاتية في **النقد في البرية** (١٩٨٠): «في البدء كانت الكلمة تعنى أننا لا نجد زمناً نستطيع فيه القول إن الزمن يوجد ولا توجد اللغة. والذات لا تنفى هنا لكنها هي الموقع بعينه الذي يكشف هذه العلاقة».^(١٤) والنفس هي الموقع الذي تظهر فيه اللغة والزمن هو النفس. ولا يمكن أن نفصل اللغة ولا التاريخ ولا الذاتية عن بعضها البعض. والكلمات في أن تطرد وتنتج الحضور والذاتية. وهكذا فعندما يعلن هارتمان أن «لا شيء يمكن أن ينتزعنا من اللغة»^(١٥) فإنه يؤكد الفكرة التفكيكية حول سجن اللغة لكنه لا يؤكد فكرة موت الذاتية التي تصحبها.

وتمثل علاقة التفكيكية بالظاهراتية جزءاً مهماً من تاريخ النقد في أمريكا لأن الكثير من كبار النقاد الظاهراتيين تحولوا إلى التفكيكية. حدث هذا خلال حقبة قيتنام-وهي فترة كانت فيها القوى المؤثرة في البلاد تعمل على نزع الواقعية عن الوعي والفكر الأرثوذكسي من ناحية ومقاومة هذا «التفكيك» من الناحية الأخرى. ولا شك بوجود

بعد «ألفى» فى الحركة التفكيكية المبكرة التى رأت نفسها فى فجر عهد جديد بشع. وقد أعلن دريدا عن نهاية عصر التمرکز حول اللوجوس وهو يرتدى مسوح العرافين. وهو يقول فى فصل يقدم به **عن علم الكتابة**: «لا يمكن توقع المستقبل إلا فى هيئة خطر مطلق. فهو ينقطع تماماً عن الإعتيادية القائمة ولا يمكن الإعلان عنه أو تقديمه إلا كنوع من المسخ».^(١٦) ويرفض دريدا العزاء الطوباوى ويوصى بالتأكيد النيتشوى الفرح-وأولهما يعتمد على الأحلام المتعجلة أما الثانى فيتطلب العمل التفكيكى الصبور.

القراءة المزدوجة والقراءة الخاطئة وسوء الفهم

كيف يقرأ التفكيكى؟ يحدد جاك دريدا فى نهاية بحث ألقى فى مؤتمر بأمريكا خلال خريف ١٩٦٨ بعنوان «أهداف الإنسان» بدائل مختلفة لتفكيك النظام المتمركز حول اللوجوس. ويلاحظ أنه توجد إستراتيجيتان محتملتان أمام التفكيكيين. يحاول الناقد فى الأولى القراءة بدون تغيير الأساس، أى يكرر الإشكاليات المتمركزة حول اللوجوس الأصلية ويستخدم النظام ضد نفسه (ويقارب هذا إستراتيجية هايدجر المعروفة بإسم «التدمير») ويستطيع الناقد ثانياً أن يغير الأسس ويخرج فجأة مؤكداً عدم الاتصال والاختلاف الكاملين. ويوصى دريدا فى النهاية باستخدام كلا النوعين من القراءة. ولا يوجد أى خيار فاعل بين نوعى التفسير العلنيين فى «البناء والعلامة واللعب». إن دريدا يحث على القراءة المزدوجة.

ومن أكثر قراءات دريدا المبكرة تأثيراً ما نجده فى النصف الثانى من **علم الكتابة**؛ حيث يحلل مقالة روسو **أصول اللغات** فى قراءة مزدوجة نموذجية. واختير هذا العمل لأنه ينظم دفاعاً حماسياً عن الأفكار المتمركزة حول اللوجوس والصوت بخصوص اللغة. ويعزل دريدا ويتتبع عمل فكرة الملحق الغامضة فى نص روسو وبذلك يدخل أسلوباً للقراءة قدر له أن يميز مشروع التفكيكية. فما هو الملحق؟ لقد افترض العديد من الكتاب والفلاسفة على طول التراث الغربى أو استخدموا الثنائية المتعارضة «الطبيعة/الثقافة». ووفق الشرح التقليدى المتمركز حول اللوجوس فإن الإنسان القديم الذى عاش فى حالة طبيعية من البراءة والسعادة تعرض لخطر أو نقص من نوع أو آخر مما أدى إلى نشوء الحاجة للمجتمع أو الرغبة فيه. ومع تطور الإنسان من الطبيعة إلى المجتمع جرى تصوير المرحلة الأخيرة من الوجود على أنها إضافة لحالة الإنسان السعيدة الأصلية. وبمعنى آخر أُلْحِقَت الثقافة بالطبيعة. وقبل مضى وقت كبير حلت الثقافة محل الطبيعة. وهكذا عملت الثقافة كملحق من ناحيتين: فقد أضيفت ثم حلت محل ما أضيفت إليه. وكانت فى نفس الوقت تتسم بإحتمالى الضرر والنفع.

ومما له مغزى أن بناء ثنائية التناقض الطبيعة/ الثقافة يكرر نفسه فى تعارضات تقليدية أخرى منها مثلاً الصحة/ المرض، الطهر/ التلوث، الخير/ الشر، الموضوع/

التصوير، الحيوانية/ الإنسانية، الكلام/ الكتابة. والأولوية الزمنية تميز الطرف الأول في كل زوج منها أما الكيان الثانى فيصبح ملحقاً للأول. وفي حالة الكلام / الكتابة مثلاً يقص الشرح التقليدى كيف أن الكتابة جاءت متأخرة فى تاريخ الإنسان وكملاحق ذى حدين يجلب المكاسب والخسائر للإنسان فهى تحمى وتهدد. والطرف الأول فى كل ثنائية تعارضية يمثل الكيان أو الحالة المفضلة أو الأحسن. الطبيعة على الثقافة.

ويقول دريدا مع ذلك الطبيعة بدون أن تدخلها قوة الملحق لا قيمة لها من ناحية الحقيقة، فلا توجد طبيعة أصلية بلا ملحق بل مجرد الرغبة فيها أو أسطورة تخلقها. ويعكس دريدا ثنائية الطبيعة/ الثقافة ويقلب معها بذلك تلك الفكرة الميتافيزيقية الخالصة ليتبين ظهور فكرة غير محددة (هى الملحق) ثم يتتبع عملياتها المتغلغلة فى كل نص روسو. والنتيجة لهذا هى «تفكيك» الطبيعة والثقافة مما يوضح أن الثقافة لا تلحق بالطبيعة بل أن الطبيعة هى دائماً بالفعل كيان له ملحق.

ولكى يوضح دريدا الطبيعة المزدوجة لفكرة ما فإنه يكتبها ثم يشطب عليها. وأسلوب وضع المفهوم «تحت الشطب» يرجع إلى هايدجر. وبالإضافة إلى ذلك يرجع دريدا كثيراً إلى الصيغة «دائماً بالفعل» ليتسائل حول أفكار «الأصل الطبيعى» أو «النقاء بلا ملحق». والنتيجة هى إيلاج الملحق فى أى زوج ميتافيزيقى من التعارضات الثنائية يبدو بسيطاً أو نقياً. وهذه المناهج وغيرها من «القراءة المزدوجة» مطلوبة للقراءة التفكيكية المزدوجة.

ويظهر منطق ونظام الملحق أن الخارجى والمتأخر هما حقاً الداخلى والأولى فالملحق كان دائماً بالفعل بدأ عمله فى حالة «الطبيعة». وبمعنى ما فإن رحيل الإنسان من «الطبيعة» إلى «الثقافة» فورى ولا نهائى.

وأكثر جوانب الملحق إثارة للقلق هو إفتقاره للمادة والجوهرية: فلا يمكن لمسه أو تذوقه أو سماعه أو شمه أو رؤيته أو حدسه، ولا يمكن التفكير فيه داخل النظام المتمركز حول الذات وهو بحالته تلك يشبه أفكاراً غير محددة أخرى عند دريدا مثل **الاختلاف والكتابة والفصل بالمسافة**. وبحلول أواسط الثمانينيات كان دريدا قد عزل حوالى ثلاث دست من غير المحددات كل منها له خواصه النصية المعينة. والمهم على وجه خاص فى الملحق هو أن دريدا قد حدد كيفية عمله فى نص روسو. وهو ليس وافداً غريباً. إذ يفلت ككل غير المحددات الأخرى من الوقوع فى الثنائيات المتعارضة والهرميات المفهومية فى الفلسفة والأدب الكلاسيكيين ومع ذلك فهو يسكن وسطها ويقاومها ويقوض نظامها بينما يرفض الدخول فيها كطرف ثالث أو حاكم. والقراءة المزدوجة تستدعى استخدام مصادر التراث المتمركزة حول اللوجوس لإضفاء الطابع الدرامى على حقيقة إنغلاقه ثم إنهياره. وصيغة القراءة المزدوجة هى «اعكس ثم أزح

الأطراف الرئيسية في النص» - اعكس التعارضات وركز على غير المحددات. وعلى فرض أنه «لا يوجد شيء خارج النص» تتضمن القراءة التفكيكية تحليلاً مستغرقاً صارماً.

ويختلف تفكيك بول دي مان للبلاغة إختلافاً ملحوظاً عن تفكيك چاك دريدا لنظام المفاهيم الفلسفي. وهو يعلن في نص مبكر أن «الخاصية المحددة للغة الأدبية هي المجازية بالفعل بالمعنى الأوسع كبلاغية. لكن البلاغة أبعد ما يكون عن تكوين أساس موضوعي لدراسة الأدب تتضمن الخطر المستمر للقراءة الخاطئة. وعلى نحو أكثر دقة فإن «خصوصية اللغة الأدبية تقع في إمكانية القراءة الخاطئة والتفسير الخاطيء»»^(١٧) وبإختصار فإنه إذا إستبعد النص أو رفض كل القراءة الخاطئة أياً كانت لا يكون أدبياً. والنص يكون أدبياً بقدر ما يسمح بالقراءة الخاطئة [أو إساءة القراءة] ويشجع عليها. ونتيجة لذلك فإن أي نقد أو نظرية للقراءة تهدف إلى تحقيق التفسيرات «المحكومة» و«الصحيحة» تقع تحت وهم خطير. ومايفعله شرح بول دي مان للقراءة (الخاطئة) هو في جوهره تنسيق وعكس الثنائيات التقليدية: حرفي/ مجازي والقراءة/ القراءة الخاطئة فلأن الأدب مجازي تستدعي قراءته حتماً القراءة الخاطئة. ومن المفارقة أن بول دي مان يميز بين القراءة الخاطئة الصحيحة أو الأخرى غير الصحيحة وبين القراءة الخاطئة الجيدة والأخرى السيئة. فالقراءة الخاطئة الجيدة مثلاً «تنتج نصاً آخر يمكن التدليل على أنه قراءة خاطئة تثير الإهتمام، نص يولد نصوصاً إضافية»^(١٨)

وتنطبق نظرية القراءة الخاطئة على الكتاب وعلى النقاد كذلك. فآية قراءة للمؤلف أو للناقد لا تستطيع في نهاية الأمر أن تحكم أو تحد النص. ويبين دي مان في **العمى والبصيرة** كيف أظهر النقاد الكبار (لوكاتش وبينزوانجر وبلانشو وپوليه ودريدا) بلا قصد تبايناً بين نظرياتهم المعلنة في الأدب وبين تفسيراتهم الفعلية، فمن المفارقة أن النقاد «يبدون وكأنهم يزدهرون في هذا الأمر ويدينون بأفضل نظرياتهم إلى الافتراضات التي تكذبها هذه النظرات.» (ع. ب. ط) ونمط العمى/البصيرة «خاصية مكونة للغة الأدبية عموماً.» (ع. ب. ط) ويبين دي مان في **رمزيات القراءة** كيف أن كبار المؤلفين (ولاسيما روسو ونيتشه) كشفوا عن عمل ظاهرة القراءة الخاطئة الذي لا يمكن الإفلات منه. فالخطأ يقع في اللغة وليس في القاريء.

ومفهوم النص في مشروع دي مان التفكيكي على أنه يفكك نفسه يدرج تحته في نهاية المطاف ظاهرة الناقد كتفكيكي جريء أو ظاهرة المؤلف كمفكك ماهر لذاته «إن النص الأدبي يؤكد وينفي في آن واحد سلطة أسلوبه البلاغي هو نفسه... والكتابة الشعرية هي أكثر أساليب البناء تقدماً ورقياً...» (ر. ق.، ١٧) والنصوص الأدبية تفكك ذاتها وهي ليست دائماً بالفعل مفككة سواء أدرك الكاتب أو الناقد ذلك أم لم يدركه.

وليس لأحد الحرية فى تقييد لعب المجازات وانحرافات الإحالات الدلالية. إن النصوص تسمى قراءة نفسها.

والذى تواجهه القراءة النقدية هو اللغة التى تتأرجح غير محكومة بين الوعد بالمعنى الإحالى وبين التخريب البلاغى لهذا الوعد. والمصطلح الذى يستعمله دى مان للدلالة على عدم التحدد هو الإبوريا (البلية، الشك) أو المأزق الدلالى. فالحقيقة معرضة دائماً للخطر ولا يتخلى دى مان أبداً عن الإحالية لكنه يحولها إلى إشكالية يزعمها ويفجرها - ومع ذلك يحتفظ بها كما فعل غيره من التفكيكيين ويمكن تسجيل الأحداث التى تدخل الإضطراب فى وجهة القراءة. بل إن القراءة النقدية تقص فى الواقع تجربة القراءة. والنقد كقص يستخدم لغة مجازية وهورمزي (خيالى) بطبيعته. والنقد لا يمكن أبداً أن يصف أو يكرر أو يصور النص فحسب. وحتى التمحيص الدقيق يطمس أوجه عدم الإستمرارية النصية فى الإنسجام المفروض الذى يمليه عليه خطابه. وبما أن كل من الأدب والنقد يشتركان فى اللغة المجازية فإن الفارق بينهما «وهمى» (ر. ق.، ١٩) وكل من الكتابة والقراءة خادعتان.

ويلتزم ج. هيليس ميللر متبعاً دى مان بنظرية القراءة الخاطئة، بممارسة التفكيك البلاغى، وبفكرة النص كمفكك لنفسه، وفكرة الكتابة النقدية الرمزية. وهو يسعى أحياناً مثل دريدا إلى التساؤل حول النظام المتمركز حول اللوجوس بإبراز العناصر المفهومية غير المحددة فى النصوص.

وكل النصوص الأدبية غير مقروءة - أو غير محددة - عند ميللر. وقصر النص على القراءة الصحيحة أو الوحيدة المتناغمة يعنى التقييد التعسفى للعب الحر لعناصره. ومع ذلك لا يعنى هذا كما يركز ميللر «أن الراوى أو القارىء حر فى إعطاء القص أى معنى يريده» وإنما يعنى أن النمط عرضه «للعب الحر، وأنه غير محدد، من الناحية الشكلية»^(١٩) ونتيجة لهذا توجد «بوضوح قراءات نقدية خاطئة قوية وضعيفة، قراءات حيوية بدرجة أو أخرى..» (ت. ت.، ٢٤) ولكن توجد دائماً قراءات خاطئة - لأن التفسير لا يستطيع أن يصل إلى معنى «أصلى» وهمى للنص ولا أن يحتوى كل القراءات الممكنة. ولا يمكن أن يوجد تفسير «موضوعى» - بل قراءات خاطئة حيوية بدرجة أو بأخرى.

وأحد تكتيكات ميللر فى قراءة النصوص والمستمد من هايدجر هو تتبع معنى إحدى الكلمات الرئيسية إلى جذورها الإشتقاقية. وهو بهذا ينقل الإستقرار البادى للمصطلح الرئيسى من النظام المغلق إلى تيه مستمر متشعب. والأثر الناجم عن هذا الانتشار الدلالى - وهو مفهوم غير محدد صاغه دريدا - هو قطع جذور النص كاشفاً بذلك عن الإمكانات التى لا تنفذ للتفسير وعن عبث التنظيمات أو التجميع فى كليات

منطقية. ويخلص ميللر كعادته بعد قراءة قصيدة نموذجية إلى أن «هذه القصيدة لا يمكن الإحاطة بها في صياغة منطقية واحدة. وهي تستدعي تعليقات لا نهائية بالإمكان...» (٢٠) ومما له مغزى أن التعليق لا يستطيع أن يستنفد النص ولا أن يستخدم لغة ناجية من الإنحراف المجازي- حرة من البلاغية والرمزية. ولا توجد لغة واصفة (ميتالفة) على الرغم من دعاوى البنيويين والسيميوطيقين العلمية.

وقد ناصر النقاد التفكيكيون القراءة المستغرقة. ويطلق التفكيكيون بإقتفائهم الحريص وتكرارهم لعناصر نصية منتقاة (الصور والمفاهيم والموضوعات) القوى القاطعة الكامنة في كل التكرار. وفي الجوهر يحرك التكرار عمليات الاختلاف ويستدعي سلسلة تثير التشويش من الإستبدالات والإزاحات لهز استقرار الأنظمة النصية. ويبين ميللر القوة النقدية لهذا التكرار الاختلافي في كتابه ذي الإسم الملائم **الرواية والتكرار** (١٩٨٢) والذي يقدم فيه قراءات لروايات إنجليزية.

ويؤدى تفكيك النص إلى التخریب الواسع لتراث التمرکز حول اللوجوس. ويقول ميللر إن «ما يسمى (بتفكيك الميتافيزيقا) كان دائماً جزءاً من الميتافيزيقا وظلاً داخل ضوئها...» (ل. ل ، ٦٢) وتحتوى كل النصوص على المواد التقليدية للميتافيزيقا وأيضاً على تخریب هذه المواد. «وهذا التخریب مصاغ داخل كلمات وصور وأساطير الغرب كالظل في ضوءه...» (٢١) وما يقوله هذا هو أن القراءة التفكيكية تتضمن الإنتقاء التاريخي المستغرق: فلا حاجة ولا إمكانية للخروج من نظام التمرکز حول اللوجوس القديم الذي يفك ذاته. ويحتوى الأدب والفلسفة والثقافة الغربية بالفعل على اللاتطابقات والصور المزدوجة الخداعة وعدم الإستمرارية وغير المحددات وهي العناصر الأساسية عند التفكيكي المعاصر. والتاريخ والثقافة مشفران أو مسكوكان في سجن هائل كالتيه من النصوص الميتافيزيقية والتفكيكية في أن.

«إن النص الأدبي ليس شيئاً في حد ذاته. موحداً بصورة عضوية، وإنما علاقة بنصوص أخرى هي بدورها علاقات. ودراسة الأدب لهذا هي دراسة التناص...» (٢٢) والتناص عند التفكيكيين يسمى إعتماد النص على مفاهيم وصور وشفرات وممارسات لا واعية وتقاليد ونصوص سابقة وتغلغلها فيه. والتناص كأداة نقدية حاسمة يبرز أسس النصوص الأشبه بالمتاهات ويسهل انتشار المعنى ويفرض عدم الاستقرار السياقي. وحيث أن التناص يفترض في أن دائرة تاريخية غير ممرکزة وأساساً أشبه بالهوة منحى عن المركز للنصوص فإنه يمثل حتمية تحريرية. ويقول جوزيف ريدل بسبيل التبسيط «إن "عمل" الفن دائماً ما ينشأ في الحقل التاريخي للأسلاف» (هـ. د، ٢٤٩).

وقد سعى كبار التفكيكيين الأمريکيين بانتظام، ماعدا دي مان، إلى العثور على التناص الأدبي في جهود القراءة. ولم يخلص لهذا المشروع أكثر من هارولد بلوم

لاسيما فى رباعية كتبه حول «سوء الفهم الشعرى» التى تشمل قلق التأثر (١٩٧٣) خريطة القراءة الخاطئة (١٩٧٥) الكابالا والنقد (١٩٧٥) والشعر والكبت (١٩٧٦). ويرى بلوم أن كل نص أدبى هو بالضرورة «متناص». وأساس أى نص هو دائماً نص آخر. والقصائد لا توجد - ما يوجد هو فقط «القصائد المتداخلة». ومما له مغزى أن العلاقة بين النصوص تتضمن سوء الفهم الأساسى (القراءة الخاطئة، الأخطاء، التفسير الخاطئ) وسوء الفهم ضرورى ولا فكاك منه وهو يحدث بين شاعر وآخر وبين الناقد والنص لأن التكرار أو التوحد الدقيق مستحيل أساساً ولأن التوحد هو فى جوهره بمثابة العبودية والموت أما الاختلاف فهو الحرية والحيوية.

ويميز بلوم ثلاثة مستويات من سوء الفهم فالشاعر المتأخر يسئ فهم سابقه، والناقد يسئ تفسير النصوص، كما أن الشاعر يخطئ فهم عمله هو. «وسوء تفسير الشعراء أو القصائد أكثر خطورة من سوء تفسير النقاد أو النقد. لكنه فارق فى الدرجة وليس فى النوع. ولا توجد تفسيرات وإنما فقط تفسيرات خاطئة...» (٢٣) وتصر نظرية سوء الفهم على أنه لا توجد سوى القراءة الخاطئة. ويحد بلوم من هذه الصيغة التى إستمدتها عن دى مان: «إننى لا أتفق تماماً مع دى مان فى أن القراءة مستحيلة لكننى أقر بمدى صعوبة ذلك الأمر... إن مهمة إعادة المعنى أو علاج البلاغية الجريحة مهمة مخيفة. لكن يمكن بل لا بد من محاولتها» (ت. ن. ١٦) ويكشف هذا الإعلان الذى نشر فى بيان ييل عام ١٩٧٩ عن الطابع المحافظ لبلوم. فهو يرغب فى إستعادة المعنى وينكر النصية المتطرفة فى مفهوم دى مان عن البلاغية. ونظرية سوء الفهم عنده تقف على الجانب الآمن من هوة القراءة الخاطئة وتتعمد بياس وضع الحدود على انتشار المعنى الأدبى. وهى تفعل ذلك برسم المراحل المعقدة البادية فى لغة الشعر بتفصيل كبير. والمعنى فى عمل بلوم يستعاد فى النهاية فى أشكال تناصية مقطوعة وممزقة. وعلى العكس من دى مان يضع بلوم وكبار التفكيكيين الآخرين المتناص على أنه أساس النص. ف لغة النص دائماً تناصية. وينفرد مشروع بلوم فى تركيزه الكامل تقريباً على سوء فهم الشعراء لسابقيهم بدلاً من قراءات النقاد الخاطئة للنصوص. إن بلوم مؤرخ أدبى قبل كل شئ آخر.

بينما يدرس نقاد استجابة القارىء موضوعهم (القارىء الأدبى) من وجهات النظر النفسية والظاهراتية والاجتماعية والثقافية والسياسية يبحث النقاد التفكيكيون فى النص وقراءته بدلاً من القارىء. ويلاحظ ميللر تغييره من الظاهراتية إلى التفكيكية بقوله: «إن التغير عودة من "الوعى" إلى "اللغة" باعتبارها المجال الذى يبحث يسمح من ناحية المبدأ بالنظر إلى ما يوجد فعلاً على الصفحة... وأعتقد أننا نجنى الكثير بالحديث عن كلمات العمل ونسيجه البلاغى مما نجنى بالحديث عن القارىء فى حد ذاته وإستجابته». (٢٤) وسواء تضمنت شروح القراءة التى طرحها التفكيكيون القراءة

المزدوجة أو القراءة الخاطئة أو سوء الفهم فإنها تبتعد بوضوح جلى جداً عن القارئ؛ لأن مفاهيم «النفس» و«الهوية» تعرضت للشكوك والزعزعة. «فالنفس» مصنوع لغوى مثل النص: «وموت الذات» بديهية من بديهات التفكيكية. ويقاوم بلوم وهارتمان هذه المقولة كما سيتبين فى القسم التالى. ويقول هارتمان إن «الكتابة تيه ولغز تضاريسى وكلمات متقاطعة نصية، أما القارئ فعليه أن يفقد نفسه لفترة فى لا نهائية تأويلية تجعل كل قواعد الإغلاق تبدو تعسفية.» (ن. ب.، ٢٤٤) والردة فى هذه الصيغة من وجهة النظر التفكيكية هى كلمة «لفترة». ففرض «اللانهاية» الذى تتسم به القراءة التفكيكية ليس مؤقتاً كما أن النص ليس لغزاً لفترة عابرة. ويقول ريدل إن «القراءة الخاطئة ليست قراءة غير صحيحة بل جنوح وإنحراف كل قراءة.»^(٢٥) ولا مهرب من هذا الجنوح. والخوض فى إنحرافات وتناقضات وعدم إستمرارية النصوص بهدف الوصول إلى المعنى وتثبيته يعنى بالضرورة استبعاد وكبت ومخالفة قطاعات أساسية من ذلك النص. وبينما سعى نقاد استجابة القارئ لفهم هذا التشويه عقلياً يرفض النقاد التفكيكيون هذا الفهم العقلى ويقفون عند التشويه. إن غير المحدد والمنحرف يوجهان القراءة.

التحليل النفسى، ما بعد البنيوية، التفكيكية

أظهر عدد من النقاد التفكيكيين المولودين خلال فترة ما بين الحربين ولاسيما بلوم ودريدا وهارتمان اهتماماً عميقاً بنظرية فرويد فى التحليل النفسى، وارتبط كل التفكيكيين تقريباً المولودين بعد عام ١٩٤٠ بالتحليل النفسى النابع ليس فقط من سيجموند فرويد وإنما من چاك لاكان. والشخصية الرئيسية هنا هو يوجينيو دوناتو (ولد عام ١٩٣٧) والذى يبدو أنه أول من أدخل علم النفس اللاكانى إلى أمريكا خلال أواسط الستينيات عندما كان يحاضر فى جامعة چونز هوبكنز. ويمكن تتبع التأثير والدور الآخذ فى التوسع للتحليل النفسى فى التفكيكية عبر نشر عدة أعداد خاصة من الدوريات ولاسيما فى «فرويد الفرنسى: دراسات بنائية فى التحليل النفسى» **مجلة بيل للدراسات الفرنسية**، العدد ٤٨ (١٩٧٢) جمع جيفرى ميلمان، و«الأدب والتحليل النفسى - مسألة القراءة: بصورة أخرى» **مجلة بيل للدراسات الفرنسية** العدد ٥٥-٥٦ (١٩٧٧) جمع شوشانا فيلمان، «مجازيات فرويد» **لياكريتكس**، ٩ (ربيع ١٩٧٩) جمع ريتشارد كلاين، و«لاكان والقص: الاختلاف التحليل النفسى فى نظرية القص» م. أ. م، ٩٨ (ديسمبر ١٩٨٣) جمع روبرت كون ديفيز. ومما يدل على حدوث خلاف داخلى مهم داخل المدرسة التفكيكية أن بعض كبار التفكيكيين الأمريكيين مثل دى مان وميللر، جزئياً، تجاهلوا التحليل النفسى إلى حد كبير.

وهناك الكثير من نقاد التحليل النفسى اللاكانيين ممن لم يكونوا، بدقة، من التفكيكيين. وعادة ما أطلق وصف «ما بعد البنيويين» على هؤلاء النقاد. وهنا تنشأ

مشكلة فى الاصطلاح. «فما بعد البنيوية» و«التفكيكية» يستخدمان كمترادفين فى بعض الإستعمالات. و«التفكيكية» فى استعمالات أخرى جزء من حركة أكبر تدعى «ما بعد البنيوية» ولا ترجع فقط إلى دريدا بل إلى لاكان وفوكوه كذلك. وغالباً ما أضيفت شخصيات فرنسية مؤثرة أخرى من عصر الفضاء إلى قائمة كبار ما بعد البنيويين مثل لويس ألتوسر ورولان بارت وجيل دوليز وفيلكس جواتارى وجوليا كريستيفا وچان -فرانسوا ليوتار. وقد رسم جوزوى هارارى الحدود العريضة لحركة ما بعد البنيوية فى مجموعته إستراتيجيات نصية: منظورات فى النقد ما بعد البنيوى (١٩٧٩) كما حددها روبرت يونج فى مجموعته فك النص: مجموعة ما بعد بنيوية (١٩٨١) ويصور يونج، وهو رئيس التحرير المشارك للدورية البريطانية ما بعد البنيوية المهمة مجلة أكسفورد الأدبية، ما بعد البنيوية على النحو التالى:

إن ما بعد البنيوية إذن تتضمن انتقالاً من المعنى إلى تقديمه أو من المدلول إلى الدال. ويمكن أن نتبين من ذلك كيف أن بديهيات ما بعد البنيوية لا تسمح بأى تعريف محدد أو موحد أو «صحيح» لنفسها. ومع ذلك فهى عموماً تتضمن انتقاداً للميتافيزيقا (لمفاهيم السببية والهوية والذات)، ولنظرية العلامة، واعترافاً بإدماج أساليب تفكير التحليل النفسى. وباختصار يمكن القول بأن ما بعد البنيوية تكسر الوحدة الساكنة للعلامة المستقرة والذات الموحدة. ومن هذه الناحية فإن النقاط المرجعية «النظرية» لما بعد البنيوية يمكن رسمها كأفضل ما يمكن عن طريق أعمال فوكوه ولاكان ودريدا الذين دفعوا البنيوية إلى مداها بصور مختلفة... (٢٦).

وأظهر ما يميز مجال ما بعد البنيوية الأكثر شمولية عن مجال التفكيكية هو إدماج المباحث التاريخية والاجتماعية والسياسية لفوكوه والصياغات التحليلية النفسية عند لاكان. فناقده اجتماعى مثل إدوارد سعيد، وهو من أتباع فوكوه ونقاد دريدا، ما بعد بنيوى إن شئنا الدقة أكثر منه تفكيكى. أما ناقد مثل ميللر، وهو مخلص لدريدا وليس كذلك لفوكوه ولاكان، يوصف بدقة متناهية بأنه تفكيكى وليس ما بعد بنيوى. وناقده تأويلى مثل ويليام سبانوس يضيف أفكاراً من دريدا أولاً ثم من فوكوه إلى مبادئه الهيدجرية الأصلية مما يجعله ممثلاً «للتأويلية ما بعد البنيوية» لكن مثل هذه المصطلحات كثيراً ما تولد الإضطراب مما يشير إلى ضرورة وضع مصطلحات جديدة أو طرق تفكير جديدة. ويرى بعض المنظرين وأبرزهم چوناثان كلر الاستغناء كلية عن مصطلح «ما بعد البنيوية».

ودور التحليل النفسى فى تشكل النقد التفكيكى بالغ التعقيد إلى حد يستحق بحثاً منفصلاً. ومع ذلك يمكننا أن نتعرف على عينة من ذلك المجال الصعب بالفحص الموجز (١) لانتقاد دريدا المشهور للاكان، و(٢) عدد مجلة بيل للدراسات الفرنسية الصادر عام ١٩٧٧ عن «الأدب والتحليل النفسى» جمع شوشانا فيلمان، و(٣)

تأملات هارتمان في فرويد ولاكان، و(٤) علم الشعر النفسي الفرويدي في مفهومه عن سوء الفهم الذي طوره بلوم.

يُظهر دريدا اهتماماً دقيقاً ومتزايداً بالتحليل النفسي من الستينيات إلى الثمانينيات ومقالاته عن فرويد وعن نيكولاس أبراهام وماريا توروك وبالذات «فرويد وساحة الكتابة» (١٩٦٦، ترجمت ١٩٧٢)، و«فورز» (١٩٧٦، ترجمت ١٩٧٧) تمثل بعضاً من أقوى نصوصه. ويعد دريدا في انتقاده للاكان في كتاب **مواقف** بأن يدعم من انتقاده المعمم في مناسبة لاحقة. وقد فعل ذلك في «جالب الحقيقة» (١٩٧٥، ترجمت جزئياً في ١٩٧٥). ويوجه دريدا في هجومه الأول عدة اتهامات ضد لاكان: فهو يعمل داخل نظام متمركز حول اللوجوس، وهو يستسلم لمركزية الصوت، وهو يعتمد على مفاهيم ظاهراتية مستمدة من هيجل وهوسيرل وهايدجر، وهو يبسط النصوص الفرويدية، وهو يكتب بأسلوب مراوغ عتيق ملتف، وهو يستخدم مفهوم سوسير عن العلامة وبذلك يختزل الكتابة. ومع ذلك يحكم دريدا على مشروع لاكان بأنه مهم من الناحية التاريخية داخل ميدان التحليل النفسي العريض.

وينتقد دريدا في هجومه الثاني الدراسة الأولى في كتاب لاكان **الضخم كتابات** (١٩٦٦) وهي بعنوان (حلقة دراسية حول قصة الخطاب المسروق). ويعبر دريدا رغم انتقاده عن التقدير الجاد لتخفيف لاكان من التأويلية الدلالية الساخنة، ولحساسيته إزاء طبيعة ونشاط الدال المفعزة، ولرفضه إعلاء قيمة القيود البيوغرافية على شطحات المعنى النصي. ومع ذلك تظهر أخطاء كبرى في حلقة لاكان الدراسية.

لقد أسقط لاكان في تحليله لحكاية بؤ الإطار القصصي وركز على علاقيتين ثلاثيتين. ويرى دريدا أن قراءة لاكان بعد تركه لساحة الكتابة تبدي «إنجذاباً تحليلياً للمضمون»^(٢٧) وحتى بالرغم من أن الخطاب المسروق يعمل كدال عائم في قصة بؤ يحلله لاكان كمدلول مستقر. ويجبره إغفال الراوي على تحديد حقيقة الخطاب وعلى تجاهل النشاط النصي الكامل لهذا الدال المتحرك. وهكذا تحولت الكتابة إلى المكتوب، والنص إلى الرسالة، والعملية إلى المنتج، والدال إلى المدلول، ويظهر لاكان «مطلباً بالحقيقة» (٥٧)، وهو في ظهوره كمحلل تقليدي «جالب للحقيقة» (٦٥).

وتبدو المركزية حول اللوجوس عند لاكان في أجلى مظاهرها لدريدا في توجهه لاكان للمركزية الصوتية. فالحقيقة (اللوغوس) تسطع في تحليلات لاكان في هيئة منطوقة أو صوتية: «إنه دائماً يرجع في نهاية الأمر إلى كتابة يلغيها الصوت» (٨٢)، و«قانون الدال يتكشف فقط في الحروف القابلة للنطق» (٩٢) ويظل التحليل النفسي عند لاكان «علاج بالكلام» يقوم على الحقيقة المنطوقة.

ويذهب دريدا إلى أن مشروع لاكان وضع العضو الذكري موضع الدال الأكبر ويحتل العضو الذكري مكانة سامية (مفارقة) في التحليل النفسي اللاكاني بسبب

وجود الإمكانية المستمرة لأن يشارك كل وأى دال فى هذا الدال الذى لا نظير له. ووظيفة العضو الذكري الفريدة كدال حاكم هى ضمان المركزية والتنظيم المنهجي لعملية التفسير ولتجليات الحقيقة ولمضامين الصوت ولشطحات الدال. وهكذا ينتقد دريدا التمرکز حول العضو الذكري كما ينتقد المركزية الصوتية عند لاكان وكلاهما يتواطآن مع التمرکز حول اللوجوس. ويطلق دريدا على هذا المركب الأيديولوجى إسم «التمرکز حول اللوجوذكى».

يحتوي كتاب الأدب والتحليل النفسى - قضية القراءة : على نحو آخر (١٩٨٢)، والذى سبق قبل صدوره بخمس سنوات نشره فى عدد خاص من مجلة بيل للدراسات الفرنسية، على نصوص كتبها نقاد أمريكيون وفرنسيون ما بعد بنيويون رائدون وماركسيون ولاكان نفسه ومعها نصوص لثلاثة تفكيكيين شبان متأثرين بلاكان - باربارا چونسون وجاياترى سبيثاك وشوشانا فيلمان. وتشير العبارات التصديرية فى المجلد وهى مأخوذة من لاكان ودى مان إلى أن القراءة بحثاً عن المعنى تبطل عمل الأسرار وتؤدى إلى مآزق تخريبية دائمة. وتفكك باربارا چونسون فى «الإطار المرجعي: بو.لاكان. دريدا» قراءة دريدا لحلقة لاكان الدراسية حول پو وتصور لاكان على أنه ما بعد بنيوى قاوم إغراءات التمرکز حول اللوجوس. أما مقالة جاياترى سبيثاك «الحرف كحافة قاطعة» فهى ترسم حدود ومنافع التحليل النفسى اللاكانى بالنسبة للنقد التفكيكى الفلسفى والبلاغى. وهى تحجز مكاناً داخل التفكيكية لنظرية الذات ونظرية النقل القائمة على التفاعل بين الذات. وتفحص دراسة شوشانا فيلمان «الضغط على التفسير» ذلك الجدل الذى أحاط بمقالة إدموند ويلسون «غموض هنرى جيمس» (١٩٣٨، نقحت عام ١٩٤٨)، وهى تحليل فرويدى لرواية جيمس دورة اللوب، وتتوسل بذلك إلى التنظير فى أسلوب يدين لبول دى مان ولاكان للعلاقات بين النصية والجنس والصلات بين القراءة (الخاطئة) والنقل. وهذه الأعمال الثلاثة معاً توضح بشكل درامى صلة التحليل النفسى اللاكانى بعمل التفكيك، وقدراد جيفرى ميلمان هذا الخط من التفكير فى أوائل السبعينيات ثم التقطه جيفرى هارتمان فيما بعد - وهو الوحيد من نقاد التفكيكية الأكبر سناً الذى رحب بلاكان بإستثناء بارز هو يوجنيو دوناتو.

وتؤسس شوشانا فيلمان الناحية الجنسية على اللغة فى حركة تتسم بها التفكيكية. فالناحية الجنسية كالبلاغة تولد قوى متصارعة وتناقضات معقدة مما يكشف عن نقص الوحدة وعن غموض جوهرى. ومن هنا «فالناحية الجنسية هى البلاغة حيث أنها تتكون أساساً من الغموض: فهى تعايش المعانى المتنافرة بدينامية»^(٢٨) والإنقسامات والمتناقضات وأوجه عدم التحدد الأصلية فى اللغة تدل على ما تحدثه الناحية الجنسية من اضطراب.

وعلى ضوء هذه النظرية النصية الجنسية لم يكن من المدهش أن تصور فيلمان نقد التحليل النفسى الأمريكى التقليدى الأقدم باعتباره أسلوباً قمعياً وإكتمالياً للقراءة يتكرس بصورة عمياء للسيطرة على أوجه الغموض والتناقضات. ومن المفارقة أن جهود السيطرة هذه تجعل القوى النصية والجنسية العاملة على الاضطراب تعاود الظهور داخل كتابات النقاد فى عملية نقل غير ملحوظة. والقراءة بهذا الأسلوب تعنى إستملاك المعرفة من الآخر (النص أو الشخص) فى فعل إفتراسى من الحب. وفى هذا الفعل يتحول الدكتور - المخبر إلى مريض - مجرم. والنظر إلى العرض المرضى يعنى الوقوع فى أسرهم. وتربط فيلمان عيوب هذه القراءات بالنقد الفرويدى الأمريكى الأقدم: «يمكن وصف القراءة بالفرويدية من ناحية ما تقرأه (المعنى أو المضمون الموضوعى الذى تستمده من النص) أو من ناحية كيف تقرأ (إجراءاتها التفسيرية وأساليب أو مناهج التحليل التى تستخدمها). وإذا كان مفهوم القراءة الفرويدية يفهم ويستخدم فى السياق الثقافى الأمريكى فى المعنى الأول من هذين المعنيين بالكامل تقريباً فإن العكس يحدث فى فرنسا حيث فصل چاك لاكان قراءة جديدة لفرويد حسب المعنى الثانى» (١٨-١١٧) والذى تدعو إليه فيلمان هو نقد تحليلى نفسى جديد مستمد من لاكان ويتخلى عن البحث القديم عن المعنى والمضمون لصالح البحث فى إجراءات ومناهج قراءة والمعنى عندها... كما عند التفكيكيين الآخرين، ليس نهائياً أو حرفياً أو ثابتاً أبداً بل يبقى متناقضاً وغير قابل للقراءة وبلاغياً.

ينتقد جيفرى هارتمان فى تصديره لمجموعة من الأبحاث المختارة من المعهد الإنجليزى السنوى لعام ١٩٧٧ وجمعها هو تحت عنوان **التحليل النفسى وقضية النص** (١٩٧٨) علم نفس الذاتية أو الهوية عند نورمان هولاند وآخرين. ويمتدح كلا من التحليل النفسى الأقدم عند ويلسون وبرك وتريلنج والفرويدية الفرنسية الجديدة عند دريدا ولاكان. ونظرية الهوية تحل الطالب والناقد المتحمس فى كلامه محل الفنان المجروح وبهذا تختزل تفسيرات الأحلام القوية والأبحاث النفسية - الجسمية عند التحليل النفسى المبكر إلى «حركات حرية التعبير وإنجيل الأكاديمية الذى تطرد بشارته الكلمة القديمة القمعية لصالح الكلمة الجديدة.»^(٢٩) ويفضل هارتمان فى هذا السياق أعمال لاكان الذى أصر على «فرويد البطولى وعلى الأب الصارم أو الرهيب» (ص) مما يذكرنا بويلسون وبرك وتريلنج. ويختار هارتمان فرويد المحافظ والقوى بدلاً من الإختزال الليبرالى المعتدل للتحليل النفسى. ونظرية الكبت أقرب إلى نفسه من وعود التحرير. وهو يفضل التحليل النفسى الذى يهتم باللغة - «بأصلها الغامض وأثرها غير المحدد، وبطاقتها الميتافيزيقية مهما كانت مقيدة أو مصفاة، وبجانبتها الذى يمثل بقية جسدية أو طلمسية، وبرقصة الصوت» . (چويس) فيها التى لا يمكن إختزالها.» (ط).

ويقدم هارتمان في الفصول الختامية من **إنقاذ النص** (١٩٨١) «مقولة مضادة لدريدا» تقوم على نظرية تحليلية نفسية حول «جراح الكلمات» و«الأسماء الشبحية»، وهذه النظرية مستمدة من لاكان.^(٢٠) ويرى هارتمان أن اللغة تعرضنا لأذى نفسي مستمر. إذ تلعب جراح كلامية معينة، سواء أشعرنا بها أم تهيأ لنا ذلك، دوراً تأسيسياً في التكوين الغامض للنفس. ويهتم هارتمان بقوى الكلمات المنطوقة والمكتوبة السحرية. ويقدر ما زعزع التفكيك عند دريدا الكلمة المنطوقة ونسف الذاتية فإنه هدد بتفكيك أسس الشعر بجانب أسس علم النفس. ويسعى هارتمان إلى إعادة البلاغة كأداء شفاهي لكي يستعيد «القوة المحاكية والتأثيرية للكلمات وأثرها المتداول بين الأفراد.» (١٢٠) وهو يصر في نهاية المطاف على أن النفس مخلوقة بصورة غامضة ويحددها ويؤثر فيها الكلام المباشر. وفي كل هذا نجد أن التزامات هارتمان السابقة بالنقد الظاهراتي والموضوعات الروحية أو الشبحية تعيش بعد لقاءه مع التفكيكية.

ويقدم هارولد بلوم مثل هارتمان مقولته المضادة لدريدا ولاسيما في خصوص مفهوم النفس وموضوع علم التحليل النفسي. وعلى العكس من هارتمان لم يكن بلوم بحاجة إلى لاكان مفضلاً عليه أعمال فرويد وعدد من أتباعه الأوائل. وحيث أنه تجاهل أعمال دريدا ولاكان عن عمد بجانب أعمال فوكوه وغيره من المفكرين الفرنسيين ذوي الصلة بفكره وحيث أنه اعتمد على نيتشه وإيمرسون وفرويد وبعض رموز الكابالاه [القبالة] اليهود لم يكن بلوم بالدقة تفكيرياً ولا ما بعد بنيوي. ومع ذلك يشبه عمله كثيراً النقد التفكيكي الأمريكي ولهذا عده ميللر وهارتمان وغيرهم عضواً في مدرسة بيل. وذهب جوزيف ريدل في أواسط السبعينيات إلى أن كلاً من بلوم وهارتمان ليسا تفكيكيين. وقد قدم إعلان بيل كلا الناقدان على أنهما «تفكيكيان بالكاد» ويتعلق خط التحديد هنا بمفاهيم النفس واللغة.

ينشغل بلوم في كتبه الأدبية الأربعة المنشورة بين ١٩٧٣ و١٩٧٦ بشعر كبار الشعراء الإنجليز والأمريكيين في ما بعد عصر التنوير. وهو يعتبر أن كل الفترة الواقعة بين ١٧٤٠ والحاضر «رومانسية». ويواجه بلوم مفهوم دريدا عن «ساحة الكتابة» بمفهوم «ساحة التلقين» أو التعليم. ويفصل ست مراحل نفسية من الأصول والنمو الشعري. ووفق هذا العرض تستولي قوة الشاعر الأكبر سناً على الشاعر الأصغر في ما بعد عصر التنوير (الانتخاب)، وبعد ذلك يأتى إتفاق في الرؤى الشعرية (العهد) ويعقبه إختبار لإلهام مضاد (المنافسة) ثم يقدم الشاب الذي يبدو أنه تحرر نفسه على أنه التجلي الحق للشاعر الأصلي (التجسد). وفي النهاية يعيد الشاعر المتأخر تقييم السابق (التفسير) ثم يعيد خلقه بصورة جديدة (المراجعة أو التعديل).^(٢١) ويصور بلوم باستخدام الأفكار الفرويدية كنظائر هذا التشكل للأنا الشعرية القوية على أنه عملية لا واعية لا يمكن تجنبها يطلق الشاعر السابق عقالها

ليس فى الأنا العليا وإنما فى الهو. والعلاقات بين الشعراء، مثل العلاقات فى «غرام الأسرة» عند فرويد، تبدأ «بجمود تأثرى أولى» عند نفس الشاعر الناشئ ويصاحب هذا الجمود الأولى «كبت أولى» لرغبة الشاعر الجديد القوى الشرهة فى الإستقلال والخلود. وبدون هذه الرغبة الغلبة فى «التخمين» لا يمكن أن ينجح القادم الجديد كشاعر قوى. والكبت، وهو قوة تتعدل باستمرار وليست حالة مستقرة من الوجود، يوجد عمليات متنوعة من المراجعة أو التعديل تهدف إلى ضمان حياة واستقلال وانتصار الشاعر المتأخر القوى فى مواجهة سلفه.

ومكان ساحة التلقين هذه هو النفس، والنفس تسبق اللغة الشعرية. ويرفض بلوم بإصرار أن «يترك النفس للغة»^(٢٢) فهو ينكر ساحة الكتابة. «إن النص الشعرى كما أفسره ليس تجمعاً من العلامات على الصفحة وإنما ميدان معركة نفسية تتصارع فوقه قوى حقيقية من أجل النصر الوحيد الذى يستحق الحصول عليه وهو الإنتصار التنبؤى على النسيان.» (ش. ك.، ٢) والإرادة التى لا تقهر للتغلب على الموت والزمن والعيش رغم التأخر وكسب الخلود – أى الوصول إلى نسق الأعمال المعتبرة – تبث الدافع لعمل الشاعر القوى. وهذه الإرادة أو العزم المكبوت منذ لحظة جمود التأثر الأولى يدافع عن نفسه فى مواجهة الفناء والتأثير المميت وفقدان القوة الشعرية فى الانغماس فى الصور البلاغية. وللبلغة دور جوهري فى نظرية بلوم الأدبية لأنها تخدم الإرادة الشعرية. وينكر بلوم نظريات اللغة الحتمية التى يطرحها دي مان وديدا ولاكان وميللر. وهو يتمسك «بالذات».

ويعترف بلوم بتوجهه المتمركز حول اللوجوس. ورغبة الشاعر عنده فى القوة الشعرية، وهو المحرك الذى يدفع نفسه، تعمل كدال مفارق يركز عمليات الدلالة فى النصوص. وحسبما يرى فإن الشاعر القوى يمتلك درجة من الإستقلال والحرية – الإعتماد على الذات عند إيمرسون – لا تتفق مع «موت الذات» الذى بشرت به البنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية. فمهما بلغت درجة «تفكيك» نفس شاعر بلوم بأوجه الجمود والقمع والدفاعات اللاواعية والمشوهة تحتفظ هذه النفس بوضع وهوية هجومية.

وبما أن بلوم أضاف بعداً بلاغياً لأساس التحليل النفسى فى علم الشعر النفسى عنده فإن نظريته الأدبية تشبه نظرية البلاغية التى طورها دي مان وميللر من جوانب مهمة. وشاعر بلوم يرجع إلى وفرة من «الدفاعات النفسية» اللاواعية التى تظهر نفسها فى القصائد كأشكال بلاغية. ويربط بلوم بين الستة دفاعات وستة أشكال بلاغية لينشأ خريطة بنائية تنسق بين الدفاعات والأشكال الستة وبين ستة أنماط من الصور. وتشكل الدفاعات والأشكال والصور معاً ست عمليات (أو نسب) من المراجعة. وعندما يقرأ بلوم القصيدة فإنه يحلل الصور والأشكال والدفاعات كوسيلة

لتقييم المراجعات الشعرية. ويخرج المعنى فى النهاية من العلاقات غير المستقرة، وإن يمكن رسم مسارها، بين اللغة والنفس أو بين الكتابة والإرادة والتي تربط الآخر والنفس. ويهدف بلوم فى مواجهة التفكيكية إلى إنقاذ الذات والإرادة والنفس من الفناء على يد اللغة والكتابة والآخر. والمراجعات التى يدرسها تقتضى القراءات الخاطئة لشعراء التراث المعبرين من جانب الشعراء الجدد المنافسين. والقراءة الخاطئة فى رؤية تحدث لا بسبب الإنزلاق اللغوى الذى لا يمكن الهروب منه وإنما بسبب الدفاعات النفسية الضرورية. وبما أن كل الدفاعات تتجسد فى الأشكال المجازية يشترك بلوم مع دي مان وميلر فى الرأى بأن هذه الأشكال المجازية هى مصدر القراءة الخاطئة. وفى النهاية فإن علم الشعر النفسى عند بلوم يدعم نظرية تعبيرية وليست نصية عن الشعر. ويقدم بلوم دفاعاً كاشفاً عن هذا المفهوم عندما يعلن عام ١٩٨٢ أنه «يرفض كل أساليب التفسير الغالية [الفرنسية] الأخيرة لأنها تنزع الطابع الإنسانى عن الشعر والنقد» (٣٣)

وعلى الرغم من «موت الإنسان الميتافيزيقى» و «نهاية النزعة الإنسانية» التى أعلن عنها ما بعد البنيويون والتفكيكيون تبقى الذات موقع الكثير من التفكير. وهذه الذات ليست موحدة. إذ أن قوى اللغة التى تكون وتفك تكوين النفس فى وقت واحد تنتج إنقسامات داخلية. وسواء تعلقت القوى الباعثة على عدم الاستقرار فى تكوين الذات باللاوعى أم بالليبيدو [الرغبة الجنسية] أم بالإسم الشبحى أم بأوجه الجمود الأولية أم بالكبت أم بالدفاعات فإنها تتحقق فى اللغة - فى الدال، فى الصورة البلاغية، فى الإسم أو فى الشكل المجازى. واللغة عند تقاطع التفكيكية والتحليل النفسى تنسف الهوية والذاتية الإنسانية. وعلى كلا طرفى طيف يمتد من الذات الشعرية المشوهة عند بلوم إلى الصورة الجوفاء المنسوخة عند دي مان يظهر الرجل الإنسانى عند أو قرب النهاية. وعلى هذه النقطة تتفق ما بعد البنيوية مع التفكيكية.

التفكيكية والنسوية

مثلما ظهر أثر الحركة النسوية فى النقد المتوجه للقارىء والسيميوطيقا فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات سجل وقعا على التفكيكية الأمريكية فى نفس الوقت تقريباً. وباستثناء دريدا لم تعالج قضية الأنثوى إلا التفكيكيات فى المقام الأول. وفى عدد خاص عام ١٩٨٢ من مجلة دياكريتكس بعنوان «ابحث عن المرأة: النقد النسوى/النص النسوى» أبدى دريدا ملاحظة ملفزة قائلاً «إن ما يبقى غير محدد لا يتعلق فحسب بل أيضاً بخط الإنقسام بين الجنسين» (٣٤) وتحتاج ثنائية «الذكر/الأنثى» كسائر الثنائيات الهرمية المتمركزة حول اللوجوس إلى التفكيك. وليس مما يدهش أن عرض الإنجيل لنشأة الإنسان يظهر خلق المرأة من ضلع الرجل: فالمرأة

ثانوية وخاضعة وملحقة. وحتى الصياغات الفرويدية واللاكانية تصور النفس الأنثوية في إطار التمرکز حول العضو الذكري: «حسد القضيب» و «النقص الذكري». وبدءاً من السبعينيات أطلق النسويون الفرنسيون والأنجلو – أمريكيون وغيرهم إنتقادات عديدة ضد هذه التصورات الذهنية الأبوية والمتمركزة حول اللوجوذكري. وأنتج القلب التفكيكي لثنائية الذكر/الأنثى التعارضية مفهوماً غير محدد عن الأنثوية المعمة التي تتألف من جنس الذكر (البظر) والأنثى (الرحم وقناته) ويشترك كل من الذكر والأنثى في الأنثوية – ثنائية الجنس الأساسية. ومن هنا يستطيع النسويون من الناحية الأيديولوجية أن يركزوا على أولوية الأنثوى في أى فعل من أفعال صنع الأسطورة المضادة أو على الازدواجية الغامضة لكل الجانب الجنسى في تحرك من التساؤل المزعزع للإركان. وخطر أسلوب قلب الثنائيات أو عكسها في غياب أية إزاحة نقدية إضافية هو إرساء وترسيخ نسوية متمركزة حول الرحم في معارضة مستقرة متوازية مع التمرکز حول العضو الذكري. وبهذا تظل النسوية شكلاً من أشكال التمرکز حول اللوجوس. وقد قال دريدا في مقابلة نشرت عام ١٩٨٥: «وهكذا فالتفكيكية عندي هي تفكير معين في النساء لا يريد مع ذلك أن يجمد نفسه في النسوية. إننى أعتقد أن النسوية ضرورية: لقد كانت النسوية وما زالت ضرورية في مواقف معينة. ولكن في لحظة إذا أغلقت نفسك في النسوية فستنتج نفس الشيء الذى تصارع ضده» (٢٥)

وتناقش باربارا چونسون في «نظرية النوع ومدرسة ييل» (١٩٨٥) «أنماط محو الذات الأنثوية التى أقامتها بالفعل ظاهرة مدرسة ييل – وكذلك، بإستثناءات قليلة، ظاهرة (المدرسة) النقدية فى حد ذاتها، ومدرسة ييل كغيرها من ذلك النوع كانت دائماً مدرسة ذكرية.» (٢٦)

وتكشف چونسون أنها وشوشانا فيلمان ومارجريت فيرجسون وجاياترى سبيفاك قد خططن لمجلد نسوى يصاحب إعلان ييل المنشور عام ١٩٧٩ لكنهن لسوء الحظ لم ينفذن الفكرة. والذى وجدته جونسون فى أعمال نقاد ييل بما فى ذلك كتابها هى **الفارق النقدى: مقالات فى بلاغة القراءة المعاصرة** (١٩٨٠) كان اللامبالاه الجلية بقضية النوع مع وجود نظام تمرکزى حول اللوجوس كامن من الفصل الجنسى – وهذا كله يظهر علامات من وقت لآخر على تفكيك النفس. ويسم هذا النمط من الصمت والتميز والإضطراب البادى فى ومضات شفرات النوع العامة فى النقد والأدب المعاصرين. والمرأة تصور بشكل درامى كصمت، وصورة، وغياب، وعلامة للزينة، واختلاف على وشك التحقق فى حضور، وصوت، ولغة، ومعرفة.

وفى مقالاتها "إعادة قراءة الأنوثة" التى نشرت فى عدد خاص عام ١٩٨١ من **مجلة ييل للدراسات الفرنسية** عن "القراءات النسوية: نصوص فرنسية/سياقات أمريكية" تقرأ شوشانا فيلمان نص بلزاك «الفتاة ذات العيون الذهبية» على سبيل

توضيح عدم التحدد في مصطلح «الأنوثة» وهي تستخدم النزعة الأبوية المتمركزة حول اللوجوس البادية عند فرويد وعند بلزاك كالخصم الذي تواجهه. ومن وجهة النظر الرجالية التقليدية «للرجل وحده ميزة المعنى الملائم للهوية الأدبية: والأنوثة كدال لا تستطيع أن تدل على نفسها لكنها إستعارة أو بديل مجازي. فهي لا يمكن أن تشير إلا إلى الرجل وإلى العضو الذكري كمعناها الصحيح ومدلولها. وفرض الطابع الهرمي بلاغياً على التقابل بين الجنسين يؤدي إلى كبت فارق المرأة الذي يذوب بالكامل في إحالة الأنثوى إلى الهوية الرجالية. «^(٣٧) وسوء الفهم الرجالي هذا للأنوثة يتبدد في نص بلزاك من خلال دينامية الازدواج الجنسي والقلب البلاغي. «فالأنوثة» هنا تدل على الغيرية والغموض والإختلاف وتهدد بأن تدمر التعريفات المستقرة للأدوار الجنسية ومبادئ الهرمية والنظام الإجتماعي التي تصاحبها. وعدم تحدد الأنوثة يخرب فرض الجوهرية والتشيؤ الذي يتسم به التمييز الجنسي: «إن الأنوثة كغيرية حقيقية في نص بلزاك غامضة لا من حيث أنها ليست نقيض الرجالية بل من حيث أنها هي التي تخرب نفس ثنائية الذكورة والأنوثة.» (٤٢).

وتبدى فيلمان كغيرها من التفكيكيين المشتغلين بالنسوية اهتماماً «بالنص الإجتماعي» الظاهر في النص الأدبي. وتحليلها لبلزاك لا يعنى فقط بالناحية الجنسية والبلاغية وإنما كذلك بالإقتصاديات والتمييز في فصول الدراسة. ومثلما ينحل التنظيم الهرمي للجنسين في عمل بلزاك تنحل كذلك الأنظمة الإقتصادية للطبقات: إذ يغلب «مبدأ التعادل الإقتصادي العام» المتحرك مبادئ التصنيف الجامدة (٣٩). واللعب الحر المنسق وغير الإعتيادي للغة والناحية الجنسية والنقود يدخل الاضطراب على الحدود الجامدة ويفيض عبر الحدود المقامة. وعلى الرغم من أن فيلمان لا تذكر ذلك إلا أن وصف الوجود الإجتماعي عند بلزاك يعكس بوضوح القوى الفاعلة في المجتمع الرأسمالي في أوائل القرن التاسع عشر.

وتربط جاياتري سبيثاك بين التفكيكية والنسوية وبين التحليلات الأيديولوجية النابعة من ماركس. وإذا كان الماركسيون المعاصرون يستخدمون أحياناً بعض أفكار التفكيكية فإنه من غير المؤلف أن يذكر التفكيكيون ماركس. ودريدا نفسه نادراً ما يشير إلى ماركس رغم أنه إشتراكى مستقل. وبعبارة أخرى قل من التفكيكيين من تناول التاريخ الإجتماعي أو السياسي بل أن مجرد معالجة التاريخ الأدبي كانت عبئاً عليهم. والذي ميز دي مان وميللر عن بلوم وهارتمان كان، بين أشياء أخرى، رفض الأولين الإنشغال بالتاريخ الأدبي كما فعل الآخرون.

ولكى نفهم قوة واتجاه النسوية التفكيكية الماركسية عند سبيثاك علينا أن نقف برهة لننظر في قضية التاريخ. ويعترف دي مان في الكلمات الافتتاحية من كتابه الثاني بأن «رمزيات القراءة بدأ كدراسة تاريخية وانتهى كنظرية للقراءة. لقد بدأت أقرأ

روسو جدياً تحضيراً لتأمل تاريخي في الرومانسية ووجدت نفسي غير قادر على التقدم إلى ما بعد الصعوبات الجزئية في التفسير، وفي محاولتي للتغلب على هذا الأمر كان على أن أتحوّل من التعريف التاريخي إلى إشكاليات القراءة.» (ر.ق.، ط) وبالمثل يعترف تصدير كتابه **بلاغة الرومانسية** (١٩٨٤) بإجهاض التاريخ الأدبي وبالإنقطاعات والتفسيرات التي تنتجها القراءة باستمرار. وقد وقع دي مان في الهوة المعرفية للعب المجازي إلى حد أنه لم يصل أبداً للتاريخ. وتحذرننا الخلاصة الحادة التي يختم بها مقالته في إعلان بيل من أن شيئاً «سواء أكان فعلاً أو كلمة أم فكرة أم نصاً لا يحدث في علاقة إيجابية أو سلبية مع أي شيء آخر يسبقه أو يتبعه أو يوجد في مكان آخر. وإنما يحدث فقط كحدث عشوائي تكمن قوته كقوة الموت في عشوائية حدوثه.» (ت.ن. ٦٩) وعدم الاستمرارية التامة هذا والعشوائية والانحراف التي تقع نتيجة لعمليات البلاغية والقراءة تدخل الانقطاع ولا تسمح بأي تاريخ. وإذا كنا نستعيد الأشياء والأحداث بانتظام وندمجها في أنظمة جمالية وتاريخية لا يلغى ذلك زيف كل هذه الإستمرارات المصنوعة بل يؤكد فقط ضرورتها اللغوية. إن صنع التاريخ ينظم العشوائية في روايات ضخمة تصنعها اللغة.

ويصور ميللر، متأثراً بدريدا، التراث المتمركز حول اللوجوس والمتجسد في اللغة ككيان تاريخي هائل مطلق – لاوعي أو متناص بنائي. لكنه على العكس من دريدا لا يتصور وجود شيء بشع خارج هذا البناء أو وجود مهرب منه. وبما أن هذا النظام يحمل داخله ظله العدمي فهو يسمح بفتحات داخلية لممارسة عمل التفكير. وحيث إن «الماء» هو بالفعل «في المكان» داخل النظام فإن التكرار وليس الثورة هو وسيلة استجواب تاريخ المتمركز حول اللوجوس. ويدخل هذا التكرار الاختلاف ويفتح الشقوق ويدفع التغيير. ومع ذلك لم يعتقد ميللر، متفقاً مع دي مان، بإمكانية وجود أي تاريخ للأدب. (ل.ل.، ٢١م).

وعلى النقيض من دي مان و، جزئياً، ميللر يضع بلوم وهارتمان التاريخ موضع النظر باستمرار. وهذا هو ما يقوله بلوم عن التاريخ: «إذا كان لا يوجد تاريخ أدبي وإذا كان لا يوجد سوى السيرة (البيوغرافيا) فإن السيرة الأدبية الحقة هي إلى حد كبير تاريخ القراءات الدفاعية الخاطئة من شاعر لشاعر آخر.»^(٢٨) وهذه النسخة من نظرية التاريخ القائمة على عظماء الرجال تحول «التاريخ» إلى السيرة الأدبية التحليلية النفسية. ولم يتناول بلوم ولا ميللر ولا دي مان التاريخ الإقتصادي أو السياسي أو الاجتماعي. وبينما درس بلوم تاريخ التأثير الأدبي وفحص ميللر أحياناً تاريخ المفاهيم والإستعارات المفضلة المتمركزة حول اللوجوس فإن دي مان تجنب عموماً هذه الإنشغالات العريضة. وكان في الغالب يشك بأن فكرة «المتمركز حول اللوجوس» ذات الطابع التاريخي مجرد وهم اخترعه دريدا كوسيلة فعالة للقراءة (ع.ب.،

(١٢٧-٢٩). ويشبه هارتمان، على عكس أعضاء مدرسة بيل الآخرين، المؤرخ الأدبي التقليدي في اهتمامه بتاريخ الأدب والنقد وعلم التأويل والمؤسسات الثقافية. وهو يعترف بالجوانب الثقافية والسياسية للأدب والنقد. ويقول في النقد في البرية: «لابد أن البعض منا يرغب في كتابة نظرية للنقد لا تكون مجرد نسخة جديدة من القصيدة الرعوية: نظرية حول علاقة النقد بالثقافة وبفعل الكتابة نفسه ك الرغبة في الخطاب تحددها مضامين سياسية... ولذلك لا يختلف وضع الخطاب الذي نسميه بالنقد عن وضع أى خطاب آخر.» (٢٥٩) والكتابة النقدية عند هارتمان تقتضي رغبة في الخطاب لها نتائج سياسية وتاريخية بجانب نتائجها الفكرية والأدبية. والاختباء من هذه الحقائق يعنى أن يضع المرء نفسه في معزل رعوى.

وعندما تحول التفكيكيون الشبان للنسوية وضعوا نقدهم النصي التوجه في إتصال مباشر مع قضايا التاريخ الإجتماعى والسياسة. وبينما ظلت جونسون وفيلمان مترددتين في مفارقة هذا النوع من التحليل المستغرق للنصوص الأدبية المتمركزة حول العضو الذكرى لم يبدو على سبيلك كماركسية كبير تردد في مقالاتها في أواخر السبعينيات والثمانينيات. وهى فى هذا تشبه دريدا الذى أصبح من الناشطين على مدى عقد بدأ من عام ١٩٧٤ فى تعاونه مع جماعة البحث فى تعليم الفلسفة التى عملت ضد «الإصلاحات» الحكومية المقترحة لنظام التعليم الفرنسى. وهذه هى نظرة سبيلك التفكيكية للتاريخ: «حتى لو كانت كل التقسيمات التاريخية مفتوحة للتشكك فيها فلا بد من إفتراض حد أدنى من الشبكة التاريخية لكى يحدث التفسير، شبكه تشير إلى أن الخطاب المتمركز حول العضو الذكرى هو موضوع التفكيك بسبب امتداده المشترك مع تاريخ الميتافيزيقا الغربية وهو تاريخ لا ينفصل عن الإقتصاد السياسى وعن خاصية الإنسان كمالك.» (٣٩) وعلى التفكيكى الماركسى النسوى أن يقوم بانتقاد المركزية حول العضو الذكرى كجزء من تحليل أيديولوجى أوسع للتمركز حول اللوجوس وهو نظام محدد تاريخياً ويحدد غيره موزعاً الأدوار الجنسية والسياسية والإقتصادية والإجتماعية على النساء. والتمركز حول العضو الذكرى جزء من شبكة أو نص تاريخى أكبر «النص الإجتماعى» للمجتمع الغربى المتمركز حول اللوجوس. وفى النهاية تهدف سبيلك إلى تحويل المجتمع وليس النقد الأدبى فحسب: «مع دعوى النساء فى المشروع كفاعلات فى المجتمع لابد أيضاً من القيام بحركة متناسقة مع ذلك لإعادة توزيع قوى الإنتاج وإعادة الإنتاج.» (١٩٢، هامش).

ويعتنى مشروع سبيلك من بين المشروعات المتنوعة التى قام بها النسويون عموماً بخمسة مشاريع منها على وجه الخصوص ويتعاطف معها. فهى تؤيد الجهود لإعادة تاريخ وأدب المرأة، وإنشاء خطاب طليعى للنساء، وإعادة قراءة النصوص الكلاسيكية بإعتبارها مذبذبة بالتمركز حول العضو الذكرى. ومع ذلك فكل هذه

المشروعات جزء من مشروع جماعى أكبر - إعادة كتابة النص الاجتماعى. وفى غياب هذا المشروع تتعرض الجهود النسوية لخطر التواطؤ مع قسم أو آخر من أقسام النظام الرأسمالى متعدد القوميات والذكرى الحاكم. وبالإضافة إلى ذلك فإن سبيفاك، وهى من البنغال ودرست وعملت فى الولايات المتحدة، سعت إلى إدماج نسوية العالم الثالث مع نسوية العالم الأول. فإقصاء «نساء الإستعمار» يعنى إقصاء «الآخر» مما يدل على انحيازات اجتماعية وعرقية وطبقية.

ولسبيفاك كنسوية علاقة خاصة بالتفكيكية. «يمكن الآن تلخيص موقفى تجاه التفكيكية، أولاً: إن التفكيكية مفيدة كنقد للتمركز حول العضو الذكرى وهى، ثانياً: مقنعة كحجة ضد إنشاء خطاب متمركز حول الرحم يواجه الخطاب المتمركز حول العضو الذكرى، وهى ثالثاً: كممارسة "نسوية" واقعة على الجانب الآخر من الفارق الجنسى» (١٨٤) والتفكيكية سواء أكانت من نوع دريدا أم مدرسة بيل أو أى نوع آخر متوجهة للرجل. وعلى الرغم من تفكير دريدا الرائد فى الأنثوى فإن «أشد نية حسن شخصية من جانب دريدا لا يمكن أن تحرره تماماً من الكيان المغلق الهائل لإمتلاك الرجل لصوت المرأة.» (١٩٠) وتريد سبيفاك تفكيكية نسوية خاصة ومحددة تتناسق مع التحليل الأيديولوجى الماركسى.

وما جعل تفكيكية سبيفاك تختلف بشكل ملحوظ عن تفكيكية جونسون وفيلمان والآخرين هو مفهومها عن النصية. فالتفكيكيون الأمريكيون ولاسيما أتباع دى مان يفسرون النصية عادة باعتبارها شاملة. وكما قال ريدل فإن «دريدا يحول العالم إلى نصية أو يراه مختزلاً فى كل مكان إلى نص» (إ.ت.، ٢٤٢). وترى سبيفاك أنه من «الخطأ التفكير فى موضوع النصية هذا كمجرد اختزال للتاريخ فى اللغة»^(٤٠) وعندها أن النصية لا تحول دون الوصول للمجالات الاجتماعية الإقتصادية والسياسية والتاريخية كما يبدو أن الكثير من التفكيكيين يظنون. وقد طرح دريدا فى أعماله فى الثمانينيات موقفاً يتماشى مع فهم سبيفاك: «عندما يقال من المنظور التفكيكى أن لا شىء خارج النص فإننى أقول لنفسى: إذا كانت التفكيكية حقاً تتألف من القول بأن كل شىء يحدث فى الكتب فإنها لا تستحق بضع دقائق من انتباه أى شخص.» (ت.أ.، ١٥) وبإستثناء التفكيكيين اليساريين والنسويين حرص كبار أتباع دريدا ودى مان الأمريكيين على تجنب النقد السياسى والإنشغال بالتاريخ الاجتماعى. بينما تردد التفكيكيون النسويون غير الماركسيين فى فتح موضوعات الإقتصاد السياسى مباشرة.

استجواب النقد التفكيكى

بحلول أواسط الثمانينيات وجد المزيد من الكتب والمقالات والعروض وأبحاث المؤتمرات المكرسة لبحث وتقييم وتطبيق و/أو انتقاد النقد التفكيكى بصورة تفوق ما

حدث مع أى حركة أو مدرسة فى الفترة التى يغطيها هذا التأريخ للنقد الأدبى الأمريكى. وبدأت الشكاوى تتزايد بعد أواسط السبعينيات ضد النصية المعادية للمحاكاة والمعادية للتعبيرية والتى تتسم بها التفكيكية بوضوح. وهذا التوجه يعزل العمل الأدبى عن العالم وعن المؤلف ويحول دون الاستجابات الأخلاقية والعاطفية القيمة من جانب القراء. وانزعج الكثير من النقاد من التوجه الواضح المعادى للنزعة الانسانية عند التفكيكية لأنه لم يحبط فقط المداخل البيوغرافية والاستقبالية فى النقد وإنما أحبط كذلك أساليب التحليل التاريخية والحكمية التقليدية. ومن مجالات القلق الأخرى إنكار التفكيكية للميتالغة [اللغة الواصفة] ورفضها من ناحية المبدأ فصل لغة النقد عن لغة الأدب مما أدى إلى إلغاء المسافة بين الناقد والنص ونسف الفارق بين النقد والأدب والتشجيع على نوع من «النقد الخلاق» اغتصب لنفسه قوة الفن. وأخيراً فإن الأيديولوجية السياسية الغامضة الكامنة فى التفكيكية – وهى تتوافق مع آراء فوضوية وتحررية واشتراكية معينة – أثارت الانتقادات لعدم تحدها.

كانت بعض هذه الإتهامات متسعة وبلا أساس قوى. فالشكاوى من المعادة للتعبيرية مثلاً لا تنطبق بوضوح على أعمال بلوم وهارتمان حيث احترام كل منهما نفسية الشاعر الخلاقة بالإضافة إلى الأبعاد البيوغرافية للأدب. وبالمثل فإن تهمة العداء للنزعة التاريخية لا تعكس فهماً للمشروعات التى قام بها بلوم ودريدا وهارتمان وسببها. وأخيراً فتهم المعادة للمحاكاة كانت فى الغالب فجوة وغير دقيقة. وفى الواقع لم تكن نظرية اللغة التى دعت لها التفكيكية معادية للإحالية. لقد واظب دى مان وميلر مثلاً على التساؤل حول الإحالية كما فعلت فيلمان وچونسون لكنهما لم يتخليا عنها. وحيث أن بلوم وهارتمان وريدل اعتنوا فى الغالب بالأنظمة الجذرية التناسلية للأشكال والصور فإنهم لم يهتموا كثيراً بجوانب المحاكاة فى الإحالية لكنهم لم يتخلوا عن المحال إليه أو المدلول. ولم يتخل دريدا عنه : «إننى لم أقل أبداً إنه لا يوجد محال إليه» (ت.أ، ١٩) ويقول يوجنيو دوناتو إنه «ليس لدينا علامات بسبب الألفة الموجودة أو التى يمكن إستعادتها مع الأشياء ومع بعضنا البعض، ونحن نعيش فى عالم من العلامات لأن هذه الألفة محظورة علينا للأبد.»^(٤١) ولا إنكار هنا لارتباط الكلمات والأشياء – إن النصوص والحقيقة متصلتان – وإنما فقط القول بأن الروابط والصلات اللغوية مع العالم تفتقر إلى القرب والألفة والوثاقة. إن مسافة وزمن الاختلاف يضعان فجوات لا يمكن تجنبها فى عملية الدلالة مما يدخل الاضطراب فى المحاكاة ويجعلها إشكالية.

وقد ناقشنا فى عدة فصول سابقة أثر التفكيكية المكهرب وبيننا كيف تعامل معه نقاد معينون ؛ إذ حاول بعض المثقفين استيعاب التفكيكية وسعى آخرون إلى مواجهتها وتحديدها بينما هدف آخرون إلى إحداث اندماجات وأخيراً رغب البعض فى بترها.

وجرب كريجر إستراتيجية الإستبطن بينما جرب سبانوس سياسة المواجهة وجرب رورتى مدخل التركيب. وأخذ نقاد عديدون شذرات من التفكيكية لتساعدهم فى مشاريعهم كما الحالة عند بوث وكلر وچيمسون وسعيد. ومن الذين يعملون على زعزعة الثقة فى التفكيكية أو إقتلاعها تماماً نجد بعضاً من أبرز دعاة النزعة الإنسانية فى أمريكا مثل م. هـ. أبرامز و. و. چاكسون بيت ودنيس دوناھيو وچيرالد جراف وإى. د. هيرش وروبرت شولز وجون د. سيرل. ويمكن أن نكتب دراسة منفصلة حول العداء الذى أظهره المثقفون ضد التفكيكية بين أواخر السبعينيات وأواسط الثمانينيات. وسوف نستعرض بعض هذه المادة مركزين على عدة هجمات مشهورة.

ففى «الخوف والرجفة فى بيل» (١٩٧٧) ونشرت فى مجلة الدارس الأمريكى يعامل چيرالد جراف مشروع نقاد بيل بصورة ساخرة ويخص بالنقد إنغماسها المسرحى فى الذات، وعذاباتها الإعترافيه، واتجاهها المعادى للإحالية والمفلس، ونبذها الانهزامى للنفس، ونظرياتها فى القراءة (الخاطئة) التى لا تعترف بحدوث الخطأ وتبرمها بالحقيقة والقيمة، وجذورها المخفية فى النقد الجديد، وأسلوبها الردىء. وينفر جراف على نحو خاص من «الأسلوب المسدود» و«العتمة العامة» عند هارتمان ويلاحظ أن «إلغاء الروابط المنطقية، مثل إسقاط بلوم لأداة التعريف، يذكر بأسلوب الشعراء المحدثين اللا ترابطى . . . إن النقد لا يجب أن يعنى بل يكون.» (٤٢) ويرى جراف أن مفهوم عدم «التحددية» يوسع فقط من أفكار النقاد الجدد حول «الغموض» و«هرطقة التلخيص» لا أكثر مما يكشف فى نهاية الأمر عن روابط تفكيكية بيل مع الحداثة المنهكة التى ناهزت القرن من العمر والمشتقة من رمزية القرن التاسع عشر - فلسفة فى الفن غير إنسانية الطابع ومعادية للمحاكاة والموضوعية والحقيقة والواقع والسياسة والمجتمع الصناعى. ويذهب جراف إلى «أنه من الممكن أن المصدر الحقيقى لمرض النقد الراهن ليس معرفياً أو أونطولوجياً بقدر ما هو مؤسسى أى انعكاس لاضطراب أقسام الأدب» (٤٧٦) ويبدو أن نقاد بيل وهم يعيشون فى حقبة من تضخم الإنتاج النقدى حنقوا على النقد التقليدى الذى أخذ فى أن يبدو غير ملهم ورتيباً ولا علاقة له بالقضايا المطروحة.

ويقيم م. هـ. أبرامز فى «كيف تفعل أشياء بالنصوص» (١٩٧٩) الخسائر الناجمة فى الأدب والنقد من المشاريع الراديكالية عند دريدا وبلوم وفيش. وكان أبرامز كمدافع واع عن الدرس الإنسانى التقليدى قد انتقد قبل ذلك أعمال ميللر فى مناقشة نشرت عام ١٩٧٧ فى البحث النقدى. كان ميللر قبلها بخمس سنين قد كتب انتقاداً تفكيكياً شاملاً لكتاب المافوق طبيعية الطبيعية نشرت فى مجلة دياكريتكس التى تصدر فى جامعة كورنيل حيث عمل أبرامز لمدة طويلة كعضو هيئة تدريس. ويمتدح أبرامز فى اشتباكات مع التفكيكية بعض أوجه التجديد بينما يشير إلى المشاكل

الكبرى. وهو ينتقد على وجه خاص إهمال قصد المؤلف، وإلغاء الإحالية، والتخلي عن معايير الصحة التفسيرية. ويؤمن أبرامز بأن الأدب يكتبه البشر عن البشر وللشعر ولهذا يستهجن «عالم التفكيكية النصي حيث القراءة ضرب من التناص تشتبك فيه الذات - الدوامية بموضوع - هوة في دور لا نهائي من الدلالة المؤجلة». ^(٤٣) ويؤدي موت نفس القارئ وعدم تحديد النص إلى موت المعنى: فبدلاً من القارئ والنص والمعنى نجد الدوامية والهوة والدور اللانهائي. وديداً أحد «أساتذة عقيدة الزين البوذية» أما التفكيكية فهي «ممارسة متعمدة للعبث النهائي». ^(٥٧٤) و «عملية القراءة بلا روح فيها» عملية «انتحارية» ^(٥٦٧، ٥٦٨) ومشروع بلوم هو الأسوأ فيها بمبالغته في الدوافع الأدبية «لإثبات الذات وشهوة القوة والأسبقية والشر والحدق والانتقام». ^(٥٨٦) مما يحرم الفنانين من أية فرصة للتسامي بهذه التسلمات الأوديبية نحو أهداف أعلى وعلاقات إنسانية أكثر نضجاً.

وتظهر إحدى الهجمات اليائسة للغاية على التفكيكية من شخصية أدبية بارزة في ختام مقالة و. جاكسون بيت «أزمة الدراسات الإنجليزية» ^(١٩٨٢) الموجهة لمدير الجامعات وعموم جمهور المثقفين. وبيت أستاذ في جامعة هارفارد وحامل لجائزة الكتاب القومية وثلاثة من جوائز جوس وجائزتي بوليتزر ثم جائزة نقاد الكتب القومية. ومن أعماله الكثيرة المجموعة الرائجة **النقد: النصوص الكبرى** ^(١٩٥٢)، طبعة معدلة ^(١٩٧٠) التي عرفت الطلاب بتاريخ النقد الأدبي من أفلاطون وأرسطو إلى سارتر وفراي. ويتتبع بيت التدهور في الدراسات الأدبية بين ١٨٨٠ و ١٩٨٠ واصفاً التفكيكية بأنها نقطة النهاية الانتحارية في هذا الانحطاط. ويحث للعودة والإخلاص للمثل الأعلى للعلوم الإنسانية في عصر النهضة الذي جعل من الدراسة المتناغمة للأدب والتاريخ والفلسفة مركز التعليم الحر وتكوين العقل، ومن المعرفة والشخصية الأخلاقية أهداف «الآداب الإنسانية». «وأعداء هذا المثل الأعلى هم (١) الشككية الجافة التي تبدأ مع رمزية مطلع القرن، و (٢) التخصصية الأكاديمية الحديثة بما فيها على وجه الخصوص البليوغرافيا النصية المبكرة ودراسات المصادر والفيلولوجيا، و (٣) الدراسات المعاصرة في الثقافة الشعبية ولاسيما دراسات المرأة والأعراق والشواذ، و (٤) النظرية التقدمية المعاصرة ولاسيما البنيوية والتفكيكية. وكل هذه الاتجاهات والحركات تمزق الدراسات الأدبية وتفقد مركزها فاصلة الدراسات الإنسانية عن التجربة الإنسانية العامة والقيم الأخلاقية والتاريخ الثقافي. ويستشهد بيت بقصيدة ميلتون «ليسيداس» ليصف الإهتمام الواسع بنظرية الأدب في عصر الفضاء: «ترنو الخراف الجائعة إلى أعلى ولا يأتيها الطعام/ولكن تنفخها الريح والضباب الأسن الذي تستنشقه/فتتعفن من الداخل وينتشر الوباء المؤذي». «ويشير بيت بأهمية علم الشعر القائم على المحاكاة والتعليم، وفضائل التعددية النقدية والعقل العام، والاعتراف

بقدره الإنسان على الرؤية ونشأته فى الخطيئة الأولى ، والتفكيكية لا تنم فقط عن عداء مستهجن للمحاكاة والقصدية وإنما كذلك عن تشككية وعدمية فلسفية طفولية. وهى كمنهج، كما يقول بيت ، «متحررة من كل العلاقات الضرورية مع التاريخ والفلسفة أو الحياة الإنسانية.» ^(٤٤) ويمثل بيت مثل أبرامز الآراء الحكيمة لدعاة النزعة الإنسانية التقليديين ومؤرخى الأدب فى استجوابه العدائى للنقد التفكيكى.

وبينما حكم النقاد التقليديون المرتبطون بالنزعة الإنسانية الأدبية على التفكيكية بالتطرف فإن النقاد الراديكاليين المرتبطين بالحركة النقدية اليسارية اعتبروها محافظة. وحسب هذا رأى فإن كبار التفكيكيين حبذوا النصوص المعتبرة الكبرى فى الأدب الإنجليزى والأمريكى ؛ إذ لم يقلب النقاد التفكيكيون من نسق الأعمال المعتبرة. وتجنب معظم التفكيكيون كل ذكر للسياسة. بل وحافظ العديد منهم على روابط مع الديانات التقليدية. وعلى الرغم من أن التفكيكية شكل من أشكال النقد الفلسفى إلا أنها فضلت التحليل الشكلى للروائع الأدبية وظلت بإصرار وبصورة ضيقة معلقة فى شبك النصية الارتدادية الجوفاء. والخلافات الوحيدة الجديرة بالملاحظة بين النقد الجديد والتفكيكية المحلية هى التغير من المفاهيم المساحية إلى المفاهيم التتابعية للبناء الشعرى، والانتقال من الوحدة إلى الكثرة كالنموذج المهيمن للشكل الأدبى، وتردد المدرسة التفكيكية فى إنتاج الكتب التدريسية والمجموعات والكتب التوجيهية التعليمية - وهذه النقطة الأخيرة تشهد على نزعة إستعلائية يقال أن التفكيكية تتسم بها. وبالإضافة إلى ذلك شغل النقاد التفكيكيون مناصب فى الجامعات الكبرى ونشروا الكتب والمقالات من خلال دور النشر والدوريات الرئيسية، واحتفظوا بأدوار القيادة فى المنظمات المهنية الكبرى، ومنحوا الجوائز ودرجات الزمالة بشكل منتظم من الهيئات والمؤسسات المحترمة وكل ذلك يدل دلالة إضافية على تواطؤ النقاد التفكيكيين مع المؤسسة الفكرية الحاكمة. لقد زاد ترسخ المهنية الأكاديمية فى فترة ما بعد الحرب مع انتصار التفكيكية. ومع ذلك وبالرغم من طابعها المحافظ المزعوم قدمت التفكيكية لبعض النقاد الراديكاليين معونة مهمة فى تكوين مشروع للنقد الثقافى كما سنرى فى الفصول اللاحقة .

الفصل الحادى عشر

النقد النسوى

النقد النسوى والحركة النسائية

يرمز صدور كتاب كيت ميلليت **السياسة الجنسية** (١٩٧٠) وكتاب ساندرا جلبرت وسوزان جوبار **الضخم مجموعة نورتون لأدب النساء** (١٩٨٥) إلى نشأة ثم نجاح النقد الأدبى النسوى الأمريكى. وعلى مر الخمسة عشر عاماً اشتركت العديداً من الناقدات، ممن ولدن فى معظمهن بين ١٩٣٤ و ١٩٤٤، فى تطوير النقد النسوى، ومنهن تبرز جوزفين دونوفان وجوديث فيترلى وساندرا جلبرت وسوزان جوبار وفلورنس هو وأليس چاردين وأنيت كولودنى وكيت ميلليت وإلين مورز وليليان روبنسون وإيلين شوالتر وباتريشيا ميير سباكس وجاياترى شاكراوارتى سبيثاك وكاثارين ستيমبسون بين كثيرات . وقد وحد منهاج وأعمال نقاد الأدب النسويين باللغة التنوع إلترام ثلاثى الجوانب بكشف منطلقات الأبوية وأفكارها المسبقة ، وبدعم اكتشاف وإعادة تقييم الأدب الذى كتبته النساء، وبفحص السياقات الإجتماعية والثقافية للأدب والنقد. وعموماً، ركز النسويون الأمريكيون على النوع وليس الجنس - على العوامل الإجتماعية أكثر من العوامل البيولوجية الصرفة . وقد هاجم النقد النسوى فى مرحلته الأولى العنصرية والجنسية الرجالية ، وبحث فى مرحلته الثانية كتابات النساء ، وركز فى مرحلته الثالثة على النظرية الأدبية والنقدية والنفسية والثقافية .^(١) وقد تركز من الناحية السياسية منذ البداية وسط البرامج المتنافسة للإصلاح الليبرالى والإشتراكى والإنفصالية الراديكالية والثورة الثقافية ونادراً ماحدث نبذ لكل الأمور السياسية لأن ذلك الأمر يناقض روح الحركة النقدية . وقد نشطت الخلافات السياسية فى الحركة النسوية وكذلك مزقتها منذ البداية .

كان النقد النسوى جزءاً من حركة النساء الجديدة الأوسع التى بدأتها فى أوائل الستينيات على وجه الخصوص بيتى فريدان فى كتابها **الأسطورة الأنثوية** (١٩٦٣) الذى حل وانتقد الصورة الثقافية السائدة عن المرأة الأمريكية الناجحة والسعيدة باعتبارها ربة البيت والأم . وهذه الأسطورة التى روجت على نحو خاص خلال الأربعينيات والخمسينيات تجعل من ربة البيت / الأم النموذج لكل النساء وتصور حقيقة النساء المثالية فى نطاق منزلى ضيق من الطهو والتنظيف والغسيل وإنجاب الأولاد . وعلى النساء لتحقيق الذات والهوية فى ذلك النسق القبول بالسلبية الجنسية وهيمنة الرجل والأمومة المربية . وفى نفس الوقت أغريت النساء بتجاهل النسويات السابقات اللواتى ناضلن من أجل حقوق المرأة فى التعليم العالى والوظائف والصوت

الانتخابى . وترى فريدان أن الأسطورة الأنثوية فى فترة بعد الكساد - «تلك الصورة التى خلقتها مجلات المرأة والإعلانات والتليفزيون والأفلام والروايات والأعمدة الصحفية والكتب وخبراء الزواج والأسرة وعلم نفس الطفل والتكيف الجنسى وعلم الاجتماع والتحليل النفسى الرائجين» - «تشكل حياة النساء اليوم وتعكس أحلامهن»^(٢) ومن هنا فإن مهمة حركة النساء تشمل كلا من نزع الطابع الأسطورى عن الأسطورة الأنثوية المضادة للثورية والموجودة فى كل مكان وتجديد النضال الطويل من أجل انعتاق المرأة .

وقد أظهرت حركة النساء ضد التمييز الجنسى ومن أجل الحقوق المتكافئة وحقوق الإجهاض نفسها ، كالحركات المضادة للعنصرية والفقر والحرب والداعية للحقوق المدنية والعدالة الإقتصادية والسلام خلال الستينيات وأوائل السبعينيات ، فى إيجاد منظمات جديدة وإصدار البيانات وتقديم التشريعات الجديدة وتنظيم الاحتجاجات والمظاهرات العامة ونشر الكتب والمقالات واسعة الانتشار . ومن بين المنظمات النسوية المهمة التى أنشئت نجد المنظمة القومية للنساء (١٩٦٦) التى أسستها فريدان نفسها والمنظمة النسوية القومية للسود (١٩٧٣) . وتشمل الإعلانات العامة «وثيقة حقوق النساء» (١٩٦٧) و «إعلان ذوات الجوارب الحمراء» (١٩٦٩) و «إعلان الكلبات» (١٩٦٩) و «إعلان العالم الرابع» (١٩٧١) الذى أصدرته نسويات ديترويت ونساء من الهند الصينية . ومن التشريعات الجديدة بالملاحظة نجد قانون الحقوق المدنية (١٩٦٤) وإعادة تعديل الحقوق المتساوية إلى الكونجرس (١٩٧٠) ونجد معها أيضاً تحرير قوانين الإجهاض فى ولايات ألاسكا وهاواي ونيويورك (١٩٧٠) . ومن الاحتجاجات التى بقيت فى الذاكرة مسيرة النساء على المؤتمر القومى للحزب الجمهورى عام ١٩٦٨ والإعتراض على الإغتصاب الذى نظمته نسويات نيويورك الراديكاليات عام ١٩٧١ وإطلاق سراح «الثلاثى ماريا» فى البرتغال عام ١٩٧٤ بعد حملة نسوية دولية . ومن الكتب المهمة التى صدرت نجد كتاب فريدان **الأسطورة الأنثوية ، والتفكير عن النساء** لماري إلمان (١٩٦٨) وطبعة روبين مورجان لكتاب **الأخوة النسائية قوية : مجموعة من الكتابات من حركة تحرير النساء** (١٩٧٠) و**السياسة الجنسية لكيت ميلليت** .

ولارىب أن كتاب ميلليت هو أكثر رسائل الدكتوراة الأدبية شهرة فى الفترة الأولى فى عصر الفضاء . وينصب العمل بالجدل على أربعة مؤلفين رجال هم دى. هـ . لورنس وهنرى ميللر ونورمان مايلر وچان چينيه كما يتناول السيادة الذكرية والعنف الجنسى ، ويعارض الشكلية النقدية المسيطرة ويضع النموذج الذى احتذى فى الإنتقاد الاجتماعى والثقافى من جانب النقد النسوي اللاحق . وتصور ميلليت ، مثل فريدان ، الفترة من الثلاثينيات إلى الستينيات باعتبارها مضادة للثورة وتوصى بإعادة إحياء النسوية السابقة . وهى تنتقد كذلك الثقافة الشعبية المعاصرة والعلوم الاجتماعية لا

سيما التحليل النفسى الفرويدى بسبب الإنتقاص من قيمة المرأة بدافع التعصب الجنسى . وإذا قيمنا السياسة الجنسية كنقد أدبى سنجد له الريادة فى مجال النقد الثقافى النسوى ونزع الطابع الأسطورى عن المؤلفين الرجال المحترمين فى نزعة معادية للسلطة . وتعوض ميليت كقارئة مقاومة بقوة الجدل ما تفتقر إليه من حساسية لظلال المعانى ومن الأسلوب الأدبى . وهى أكثر راديكالية من الناحية السياسية من فريدان ذات التوجه الليبرالى وتأمل فى أحداث الثورة الإجتماعية وليس الإصلاح . «إن النساء كأكبر عنصر مغترب فى مجتمعنا وبسبب أعدادهن وعاطفتهن وطول قهرهن واتساع قاعدتهن الثورية ربما يقمن بدور القيادة فى الثورة الإجتماعية على نحو غير مسبوق فى التاريخ.» (٣)

تشكل حركة النساء التى بدأت فى الستينيات الموجة الثانية من النسوية الأمريكية وسبققتها نشاطات ومشروعات نسوية عديدة بدأت فى الفترة التى سبقت الحرب الأهلية واستمرت حتى ما بعد الحرب العالمية الأولى . وقد استعاد النسويون المعاصرون هذا التاريخ . ففي الأربعينيات من القرن الماضى كان مؤتمر شلالات سينيكما البداية للحركة السياسية من أجل حقوق النساء . وفى ذلك العقد كتبت مارجريت فولر **النساء فى القرن التاسع عشر** (١٨٤٥) وعملت محررة لمجلة **المزولة** وجريدة **النيويورك تريبيون** مما جعلها النموذج الملهم للمرأة المستقلة المؤكدة لذاتها . وفى ١٨٦٩ أنشأت سوزان ب . أنطونى وإليزابيث كادلى ستانتون إتحاد حق الإقتراع النسائى القومى الذى دعا إلى تعديل الدستور فيما يتعلق بحق النساء فى التصويت وهو ما لم يحدث إلا عام ١٩٢٠ فى التعديل التاسع عشر الذى أعطى المرأة الحق فى التصويت . وتجلت النشاطات النسوية السياسية النموذجية فى حركة **بيت التسوية** خلال الثمانينيات من القرن الماضى (ويبرز فيه على نحو يستحق الذكر **هل هاوس** الذى أدارته جين أدامز شيكاغو والذى نافح عن المضطهدين) وفى إنشاء رابطة نقابات العمال النسائية القومية فى ١٩٠٣ التى عملت للمصالح الإقتصادية للنقابات . وفى ١٩٢٣ أرسل الحزب النسائى إلى الكونجرس تعديلاً للدستور من أجل الحقوق المتساوية . وأدى إحياء هذا التاريخ إلى بث إحساس من الاستمرارية والهدف التاريخى فى حركة النساء الجديدة فى الستينيات والسبعينيات . وحققت هذه الحركة نجاحات سياسية ملحوظة : فقد حظر القسم الثامن من قانون الحقوق المدنية لعام ١٩٦٤ التفرقة الجنسية فى أماكن العمل ، واشترط القسم التاسع من قانون التعديلات التعليمية لعام ١٩٧٢ على الجامعات وضع برامج «العمل الإيجابى» لضمان تساوى الفرص للنساء ، وألغى حكم المحكمة العليا فى قضية رو ضد ويد عام ١٩٧٢ قوانين الولايات التى تحظر الإجهاض .

وأظهر النقد الأدبى النسوى من أوائل السبعينيات إلى أواخر الثمانينيات ذلك التنوع السياسى والمنهجى الذى اتسمت به حركة النساء فى عمومها . وسرعان ما

تزايد عدد المشاركات فى الحركة النقدية كما تزايدت أعداد المداخل النقدية . وتحدد ك . ك . روثقين سبعة أنماط مميزة من النقد النسوى فى الدراسات الأدبية النسوية :
مقدمة (١٩٨٤):

هناك النسويون الاجتماعيون الذى حفز اهتمامهم بالأدوار المخصصة للنساء فى مجتمعنا على دراسة الطرق التى يجئ بها تصوير النساء فى النصوص الأدبية («صورة المرأة») ؛ وهناك النسويون السيميوطيقون الذين ينطلقون من السيميوطيقا ، علم العلامات ، ويدرسون النظم الدلالية التى تشعر بواسطتها الإناث ويصنفن كنساء لكى تحدد لهن أدوارهن الاجتماعية ؛ وهناك النسويون النفسيون الذين ينقبون عند فرويد ولا كان بحثاً عن نظرية للناحية الجنسية الأنثوية غير مقيدة بالمعايير والفئات الذكرية والذين يفحصون النصوص الأدبية بحثاً عن التعبيرات اللاواعية عن الرغبة الأنثوية أو آثاراً لكبتها ؛ وهناك النسويون الماركسيون الذين يهتمون بالقهر أكثر من اهتمامهم بالكبت والذين يحللون النصوص الأدبية فى أسلوب ماركسى واضح ويسربون «النساء» فى خطابهم بالضبط عند تلك النقاط التى نتوقع فيها أن نجد «الطبقة العاملة» فى التحليل النفسى الماركسى غير النسوى ؛ وهناك النسويون الاجتماعيون – السيميوطيقون – النفسيون – الماركسيون الذين يقتبسون من كل شىء شذرة حسبما تتيج الفرصة ؛ وهناك النسويون الشواذ الذين يدعون إلى نظرية جسدية للكتابة ويستكشفون العلاقة بين الناحية الجنسية والنصية معتبرين الفرج الأنثوى (أو شفرتيه) مصدراً للكتابة الأنثوية المميزة وبهذا يواجهون أسطورة التمرکز العضوى الذكرى المهيمنة للكتابة كنشاط انتصابى قذفى . وهناك النسويون السود الذين يشعرون بأنهم مقهورون بصورة مزدوجة إن لم تكن ثلاثية : كسود فى مجتمع يعلو فيه البيض وكنساء فى مجتمع أبوى وكعمال فى ظل الرأسمالية ... (وهم يدينون) النسوية المتأخرة لتركيزها التام تقريباً على مشاكل النساء البيض من الطبقة الوسطى فى المجتمعات المتقدمة تكنولوجياً . (١٩)

ويمكن أن نضيف إلى هذه القائمة النسويين الذين يمارسون النقد الوجودى أو التفكيكى أو نقد استجابة القارئ أو نقد فعل الكلام بجانب نقد الأسطورة المتأثر بيونج ونقد العالم الثالث المعادى للإستعمار . وتلحق روثقين بالقائمة النسويين ما بعد البنيويين المعادين للنسوية والذين يقاومون التسويات مع الأبوية وإفساح المجال لها ويعاملون «الأنثوى» باعتباره دال مقصى وليس شيئاً يرتبط بالنساء . وبحلول أواخر السبعينيات كان لكل من هذه الأنواع الأربعة عشر من النقد النسوى أتباع فى الدوائر النقدية الأمريكية . وتدل هذه الكثرة على أبرز ملامح النقد الأدبى النسوى فى الثمانينيات : فهو حركة فضفاضة (وليس مدرسة محبوكة الأطراف) تقع عند تقاطع العديد من ميادين البحث فى عصر الفضاء وعند مفترق الطرق السياسية للعديد من الإتجاهات فى حقبة ما بعد فيتنام .

التركيز على أدب المرأة

اتخذ العديد من النقاد والنسويين خلال أواسط السبعينيات منظوراً متوجهاً للمرأة يركز على أدب النساء ويهجر التركيز الكامل السابق على كشف التشويهات الناجمة عن العنصرية الجنسية والأنماط الأبوية المكررة . وهذا الانتقال من التحليل السلبي للأعمال المتمركزة حول الرجل (النصوص الذكرية) إلى البحث الإيجابي في الأعمال المتمركزة حول المرأة (النصوص الأنثوية) ظهر جلياً في **الخيال الأنثوي : بحث أدبي ونفسي في الكتابة الغربية (١٩٧٠)** بقلم باتريشيا ميرسباكس ؛ **والنساء الأبيات (١٩٧٦)** لإيلين مورز ؛ **أدب خاص بهن : الروائيات الإنجليزيات من برونتي إلى ليسنج (١٩٧٧)** لإيلين شوالتر ؛ **والقصص النسائي : دليل للروايات الأمريكية بأقلام النساء وعنهن ١٨٢٠ - ١٨٧٠ (١٩٧٨)** لتينا باين ؛ **والكتاب الضخم الذي ألفته ساندرا جلبرت وسوزان جوبار المرأة المجنونة في الغرفة العليا : المرأة الكاتبة والخيال الأدبي في القرن التاسع عشر (١٩٧٩)** ومعه طبعتهما من مجموعة نورتون للأدب النسائي (١٩٨٥) ؛ و «أدب المرأة» لإليزابيث جينوفا في دليل هارفارد للكتابة الأمريكية المعاصرة (١٩٧٩) ؛ **والكتابة النسائية والهوية الشعرية : دوروثي وريزورث وإيميلي برونتي وإيميلي ديكنسون (١٩٨٠)** لمارجريت هومانز ؛ **الأنماط العليا في القصص النسائي (١٩٨١)** لأنيس برات وأخرى . وهناك كتب ومقالات أخرى عديدة . وبينما هاجم النوع الأولى من القراءة النسوية الأنماط المتكررة الرجالية والتشويهات والحذف المصاحب لها فحص نقد النصوص الأنثوية اللاحق القدرة الإبداعية والأساليب والأنواع الأدبية والموضوعات والصور والسير والتراث الأدبي النسائية . ومن الجوانب المهمة في هذا المشروع ما اقتضى إعادة إكتشاف الكاتبات المغفلات أو المنسيات أو المهملات وما صاحب ذلك من (إعادة) خلق نسق للأعمال المعتمدة للكاتبات المهمات . والمنطلق الأساسي للنقد النصي الأنثوي هو أن كل الكتابة فيها فعل للنوع وأن نقد النصوص الذكرى يغفل هذه الحقيقة المهمة . وبالقياص على ذلك فإن المشكلة في الناقدات غير النسويات مثل سوزان سونتاج وهيلين فيندلر هي رفضهن الإقرار بالمحددات النفسية الاجتماعية القائمة على الإنحياز الجنسي والملاحظة في تكوين الهوية النوعية والأعمال الأدبية للكاتبات .

ويتضمن الانتقال من بيتي فريدان وكيت ميلليت إلى إيلين مورز وإيلين شوالتر إنتقالاً من نقد أعمال الرجال المؤثرة إلى الإحتفاء بالإنتاج الأدبي القوي للنساء . وهدف كتاب مورز **النساء الأدبيات** تقديم قصص محبذ تفصيلي «للعصر الملحمي» للأدب البريطاني والأمريكي والفرنسي من خلال دراسة حياة «عظيمات الأدبيات» من ١٧٨٠ إلى ١٩٣٠ . وتعنى مورز بالموضوعات والصور والتقاليد والسير النسائية مركزة في الجوهر على الرواية وهي النوع الأدبي النسائي الأشهر . ويذكر الملحق ذو الخمسين

صفحة والمعنون «قاموس وثبت الأدبيات» أفضل الأعمال التي كتبت بأقلام أو حول مئتين وخمسين كاتبة من سافو إلى أنا أحمادوفا مما يشير إلى حلم مورز النهائي بتناول كل الآداب القومية من كل العصور في ذات يوم . وربما كان الأثر الباقي أكثر من غيره لكتاب مورز هو حماسها ليس فقط لأعمال الشخصيات الرئيسية مثل جين أوستن وإليزابيث باريت وجورج ساند وهارييت بيشر ستو وإنما كذلك للكاتبات غير المقدرات مثل ويلا كيثر وهارييت مارتينو ومسز تونا وفلورا تريستان . وتكتب مورز بلهجة تثير الحماس في الغير عن روايات المصانع والروايات المعادية للرقيق ، وعن صور الطبيعة والطيور عند النساء ، وعن النجاحات المالية للنساء وأحلامهن اليوتوبية . وهي تعوض ما ينقصها في التعقد النظري والإهتمام بالشكل الأدبي بالعناية الفائقة بالسيرة الحياتية وبنغمة توكيدية عامة . وموضوعها الأسمى هو «البطولية» التي تثير الإعجاب في كبار النسويات الأدبيات . وهي في النهاية تقاوم إغراء فرض السمة الواحدة على الأدب النسائي «لا يوجد تراث أنثوى واحد في الأدب ...» . «لا يوجد ما يسمى بالعبقرية الأنثوية أو الحساسية الأنثوية.» «لا يوجد أسلوب أنثوى واحد في الأدب وإن ساد الاعتقاد الخاطيء في كل بلد وكل عصر بوجود أسلوب أنثوى»^(٤) وتذهب مورز على النقيض من باتريشيا ميير سباكس وغيرها من نقاد النسوية الكبار في السبعينيات إلى رفض وجود وعى أو تراث أدبي أو أسلوب أنثوى «جوهري» موحد يمكن تحديده .

تنطلق إيلين شوالتر في أدب خاص بهن لتصحيح عيوب التاريخ الأدبي التقليدي التي خفضت أعداد الروائيات البريطانيات إلى مجموعة صغيرة من خلال تفضيل الكاتبات العظيمات وحدهن . «بعد نسيان الروائيات الأقل وهي الحلقة في السلسلة التي تربط جيل بالآخر ليس لدينا فهم واضح لأوجه الإستمرارية في الكتابة النسائية ...»^(٥) وتضطر شوالتر لإعادة تكوين التراث الأنثوى للروائيات البريطانيات من ١٨٤٠ إلى ١٩٧٠ إلى النظر ما وراء الكاتبات العظيمات في عملية لإنقاذ الكاتبات الأقل . وتذكر في «الملحق البيوغرافي» ذى الثلاثين صفحة ، على العكس من «قاموس وثبت» مورز ، عشرات وعشرات من الكاتبات غير المعروفات تقريباً . وهي تصور الروائيات البريطانيات كثقافة فرعية أدبية مثل غيرهن من الأقليات والثقافات الفرعية وتنبد التقسيم الزمني التقليدي لترسم ثلاث مراحل من التطور التاريخي الأدبي النسائي . و«المرحلة الأنثوية» الأولى من ١٨٤٠ إلى ١٨٨٠ تتضمن تقليد الروائيات للتراث السائد وإستبطانتهن لمعايير الأدبية والاجتماعية ، و«المرحلة النسوية» الثانية من ١٨٨٠ إلى ١٩٢٠ تتضمن الإحتجاج ضد الأساليب السائدة والدفاع عن قيم وحقوق الأقليات . أما «المرحلة النسائية» من ١٩٢٠ إلى ما بعدها فيظهر فيها تحول إلى الداخل بحثاً عن الهوية وتخفيفاً للإعتماد على المعارضة . وتقول شوالتر إنه «عندما ننظر إلى الكاتبات

فى مجموعهن نستطيع تبين استمرارية فى الخيال ، وتكريراً لأنماط وموضوعات ومشاكل وصور معينة من جيل إلى جيل.» (١١) وبمعنى آخر فللنساء أدب خاص بهن له تاريخ وتراث مميز . ومشروع شوالتر هو التحديد التفصيلى للتراث الطويل للرواية البريطانية من أسرة بروننتى إلى دوريس ليسنج مما يتطلب ليس فقط إعادة اكتشاف العديد من النصوص وإنما أيضاً إصلاح نسق الأعمال المعتبرة الضيق والجامد . كذلك يتطلب هذا الأمر إظهار أوجه المحدودية فى كتابة التاريخ التى تركز فقط على الكتاب العظام .

وتعى إيلين شوالتر النظرية النقدية التى تعمل بها على العكس مما نجد عند إيلين مورز . وهى تعتبر مشروعها جزءاً من علم الدراسات النسائية الناشئ وتسمى إلى ممارسة النقد الثقافى المتجذر فى فكرة تشكيل المجتمع لحياة النساء وفرض القيود عليها بما فى ذلك لغتهن ووعيهن وتعليمهن الأدبى . ويتخذ هذا «التشكيل» فى أزمنة مختلفة وأماكن مختلفة أشكالاً سياسية واقتصادية واجتماعية فريدة . والمشكلة فى الشكلية والبنوية الرجالية النزعة السائدة هى أن كل منهما يتجنب حقائق التشكيل والتحديد الاجتماعية التاريخية وحقائق الهوية القائمة على النوع . وتنكر شوالتر رغم إلزامها بالنوع كقوة منشأة للبحث النقدى محاولات الكتاب والنقاد لفرض التشيؤ على الوعى الأنثوى أو الاحتفاء بالجماليات الأنثوية . وكل هذه النظريات حول الحساسية أو الأسلوب الأنثوى تجازف بتكرار الأنماط الجنسية الجوهرية المكررة وبتكريس الأنماط العليا العالمية مما يسقط الحقائق المادية المتغيرة لتجربة النساء . وتظهر شوالتر بهذه المقاومة اتساقاً ونجاحاً أكثر مما نجد عند مورز .

تؤكد ساندرا جلبرت وسوزان جوبار فى إفتتاح كتاب **المرأة المجنونة على** «الإثباتات الأخيرة من إيلين مورز وإيلين شوالتر بأن أدبيات القرن التاسع عشر كان لهن أدب وثقافة خاصان بهن.»^(٦) وقد تكون هذا الفهم فى البداية ، كما نشأ عند سباكس فى **الخيال الأنثوى** ، عبر التدريس . «بدأ هذا الكتاب بمقرر فى أدب النساء درسناه معاً فى جامعة إنديانا فى خريف ١٩٧٤ . وقد دهشنا فى قرائتنا لأدب النساء من جين أوستن وشارلوت بروننتى إلى إيميلى ديكنسون وفرجينيا وولف وسيلفيا بلاث من اتساق الموضوعات والصور التى لا قيناها فى أعمال كاتبات متباعدات عن بعضهن البعض جغرافياً وتاريخياً ونفسياً» (ك) وتركز جلبرت وجوبار على التراث الأدبى النسائى للقرن التاسع عشر بهدف توضيح علم شعر نسوى تاريخى مصاغ على نموذج علم الشعر الأبوى للتراث الرجالى عند هارولد بلوم . وبدلاً من «قلق التأثر» تشعر الكاتبات «بقلق التأليف» الذى يتطلب منهن التغلب على الاغتراب والمرض فى الطريق للحصول على الاستقلال والسلطة الأدبية . التى تتحقق (بإعادة) إنشاء الروابط مع الشاعرة القديمة أو شخصية النوع الأعلى «سبيل» . وعلى الكاتبات لكى يبدعن أن

يدمرن الأدوار الثقافية غير الملائمة والمصيبة بالعجز التي يحددها لهن المجتمع الغربى الأبوى كملائكة أو وحوش . والشاعرة السلف التي يجرى البحث عنها فى الصراع التحريفى تظهر كأخت أو أم يمكن نمذجها الرائد لإبداع وقوة الشاعرة المتأخرة فى وجه الخلفية الكنيية للسلطة الأدبية الرجالية الصارمة . وقد سارت جين أوستن وماريا إدجورث على طريق الملائكة بينما سارت على طريق الوحوش الأخوات برونتى ومارى شيللى . أما جورج إليوت وإيميلى ديكنسون فقد اختارتا الانسحاب . وكن كلهن يحلمن بأرض مثالية من الإكتمال والطاقة النسائية .

وتفحص بعض أروع الفقرات فى **المرأة المجنونة** موضوعات وصور المرض البارزة التى يتسم بها التراث الأدبى النسائى . وتتبع جلبرت وجوبار الأمثلة المتكررة للأمراض الجسمية والنفسية وتلاحظان أن «فرض الطابع الإجتماعى الأبوى يجعل النساء مريضات فعلاً جسدياً وعقلياً» (٥٣) ومن الأمراض التى جرى تناولها بصورة تبقى فى الذاكرة الخوف من الأماكن المفتوحة وفقدان الذاكرة وفقدان الشهية واللعثمة والخوف من الأماكن المغلقة والهستيريا والجنون عموماً . ووجدت الكاتبتان بدراسة نماذج درامية للمرأة المجنونة كما تجسدت فى شخصيات روائية عديدة أن هذه الشخصية «عادة ما تكون شبيهة الكاتبة بمعنى ما ، وصورة لقلقها وغضبها» . (٧٨) وبينما حد التزام شووالتر بالتاريخ الإجتماعى من انغماسها فى التعميمات فإن ميل جلبرت وجوبار للنقد النفسى النوعى العلوى سمح لهما ببعض المقولات البعيدة المدى والعالمية تقريباً حول صور وموضوعات النساء وممارساتهن الشاعرية وإحساساتهن الغاضبة . وشخصيات الملاك الوحش والمرأة المجنونة والعرافة «سيبيل» تسكن فى اللاوعى الجماعى للكاتبات وتطفو على السطح بصورة مثيرة فى أدب كاتبات القرن التاسع عشر الواقعى وإن كان خداعاً مزدوجاً .

وفى الوقت الذى أنتجت فيه أعمال نقدية نسوية إيجابية كثيرة منصبة على الأدب النسائى فى فترة ما بعد عصر التنوير استمرت بلا تردد مهمة إعادة قراءة وكشف القوى السلبية للأدب الأبوى المنحاز جنسياً . وحظى الكتاب الكبار مثل شكسبير بالتمحيص النسوى الواسع النطاق . والفكرة هى أن نقد النصوص الأنثوية والانتقادات النسوية أكملتا إحداهما الآخر مما وضع تحت الفحص الشامل كلاً من قضية جماليات المرأة وحالة النسق المعيارى الرجالى للأعمال المعتمدة . وأمكن لناقذة مثل جوديث فيترلى أن تصدر كتابى **الإمدادات : قراءات من النساء الأمريكيات فى القرن التاسع عشر (١٩٨٥) والقارئ المقاوم : مدخل نسوى للرواية الأمريكية (١٩٧٨)** وكلاهما مجموعة من كتابات النساء الأمريكيات وهجوم على النصوص الرجالية الأمريكية المنحازة جنسياً . ومع مرور الوقت ازداد إلحاح القضايا النظرية المتعلقة بالمنهجية النقدية وعلم الأدب والسياسة وإن كانت هذه القضايا حاضرة منذ

البداية . وعلى حد قول إيلين شووالتر لا يمكن «قيام ممارسة بدون نظرية حتى لو كانت النظرية غير مصاغة أو غير كاملة»^(٧) .

النظرية النقدية ، علم الأدب ، والسياسة

قابلنا في الفصول السابقة من هذا التأريخ نقد استجابة القارئ النسوى (الفصل الثامن) ، والنقد السيميوطيقى التحليلى النفسى (الفصل التاسع) ، والنقد التفكيكى التحليلى النفسى والماركسى (الفصل العاشر) وذلك خلال مناقشاتنا لأعمال چوديث لى ومارى لويزيرات وچين تومبكنز وكايا سيلقر مان وشوشانا فيلمان وباربارا چونسون وجاياترى سبيشاك . وقد نظرنا حتى الآن فى هذا الفصل فى النقد الإجتماعى عند بيتى فريدان ونقد «صورة المرأة» عند كيت ميليت والنقد الأدبى التاريخى عند إيلين مورز والنقد الثقافى عند إيلين شووالتر ثم النقد النفسى عند ساندرا جلبرت وسوزان جوبار . وسوف نلقى نظرة فى القسم التالى على النقد «الأنوثى» ما بعد البنىوى الذى طورته ناقدات فرنسيات مؤثرات ثم نستكشف فى الفصل التالى بعض القضايا فى النقد النسوى للسود . وبنظرة استرجاعية فإن قائمة الأربعة عشر نوعاً متميزاً من النقد النسوى المذكورة من قبل تبدو موحية أكثر منها نهائية . وقد بعث هذا التنوع فى المداخل النقدية من زاويته الإيجابية بأنيت كولودنى أن تضع فى مقالة مشهورة عام ١٩٨٠ موقفاً نظرياً رحباً لكل النقد النسوى : «إن مهمتنا ليست أقل من بدء تعددية لاعبة تستجيب لإمكانات المدارس والمناهج النقدية المتعددة» .^(٨) ومع ذلك فالمشكلة فى التعددية هى أنها تولد الفوضى وليس التناسق وتفضل التسامح الليبرالى على الالتزام الراديكالى . وسواء التزم المنظرون للنقد النسوى بالتعددية أم لا فهم عامة يسعون إلى (١) مواجهة الافتراضات الأبوية المسبقة الواعية واللاواعية ، و (٢) استكشاف الأدب النسائى ، و (٣) فحص القوى البيولوجية واللغوية والنفسية والاجتماعية والتاريخية و/أو السياسية التى تشكل الحياة والأدب والنقد . وتسمى شووالتر أولى هذه المهام «بالانتقاد النسوى» وتسمى الثانية «بنقد الأدب النسائى» على غرار المصطلح الفرنسى ، وتسمى المهمة الثالثة «النقد الثقافى»^(٩) . وسرعان ما شاع استخدام هذه المصطلحات لوصف الثلاثة مشاريع النقدية الرئيسية للنسويين الأدبيين . وليس مما يدهش أن الكثير من النسويين نظروا لهذه الجهود الثلاثة باعتبارها مترابطة جداً وهو ما أوضحته جوزفين دونوفان فى وقت مبكر فى خاتمة مجموعتها من مقالات بأقلام متعددة بعنوان **النقد الأنثى النسوى : استكشافات فى النظرية (١٩٧٥)** .

وقد مارس النسويون الأمريكيون الكبار نمطاً منسقاً من التحليل النقدى يتضمن المداخل الاستقبالية والحكمية والاجتماعية التاريخية للأدب . وأصبحت استجابات

النساء الذاتية والحدسية للنصوص الأدبية ، والتي كانت تهمل عادة ، وسيلة لمقاومة الإقصاءات الناجمة عن النقد المزعوم له «الموضوعية» مع تأكيد الالتزام الشخصي والإحساس بالصحة الذي ولدته حركة النساء . ونظير هذه الاستقبالية النقدية هو جماعات رفع الوعي الصغيرة التي رعتها الحركة في أيامها الأولى . أما التوجه نحو إصدار الأحكام في النقد النسوي فقد أحيأ مجمل قضية القيمة الجمالية التي كبتت أو قللت أهميتها في كل مدارس النقد تقريباً بعد الحرب العالمية . (١٠) فما الذي يجعل العمل الفني متفوقاً ؟ متدنياً ؟ أو قيماً ؟ وعندما أضيفت النساء في وقت متأخر إلى نسق الأعمال الأدبية المعتبر هل كان ذلك بسبب أنهن كاتبات «ممثلات» أو عظيمات ؟ وعلى أى أساس استبعدت الكثيرات من الكاتبات في النسق المعتبر ؟ أو حذفن من الكتب الدراسية ؟ أو رمى بهن إلى سلة مهملات التاريخ ؟ وكان الأثر العام لهذه المباحث النسوية الإشارة إلى أن المعايير الجمالية التقليدية بحاجة إلى إصلاح . وأخيراً فإن المدخل الإجتماعي التاريخي كما ظهر بصور متنوعة في أعمال فريدان ومورز وشووالتر وجليبرت وجوبار وغيرهن لم يرفض فحسب فصل الكتابة عن السياقات الثقافية بل قاوم فصل الأدب عن الحياة . ويوضح ذلك كله أن النظرية النقدية النسوية الأمريكية شككت في المذاهب الشكلية المهيمنة ونقحت نظريات الأدب التأثيرية والتعليمية والمحاكية والتعبيرية .

ويؤكد العديد من علماء الأدب النسويين الأمريكيين أن النصوص الأدبية تعكس الواقع الشخصي والاجتماعي والسياسي للكتاب وأن الأعمال الأدبية تحرك مشاعر القراء وتشكلهم . وتقول جوزفين دونوفان «إننا لا نعتقد أننا نستطيع فصل الأدب عن الحياة مثلما لا نعتقد أن الناقد يمكن أن يفصل نفسه عن هويته الثقافية والشخصية» . (١١) وقد أدت هذه النظرية الأدبية أحياناً في فهم ضيق لها إلى وضع معايير سياسية تملأ على الأدب ما يفعله . وتقول شيرى ريجستر إن «الأدب لكي يحظى برضى النسويين عليه أن يؤدي وظيفة أو أكثر مما يلي : (١) يكون منبراً للنساء ، (٢) يعمل على تحقيق الخنثوية الثقافية ، (٣) يقدم نموذجاً للأدوار ، (٤) يدعم الأخوة بين النساء ، (٥) يزيد من رفع الوعي . (النقد الأدبي النسوي ، ١٨-١٩) وهنا تنسى القضايا النقدية للقيمة الجمالية في هرولة صوب نظرية أدبية تعليمية وسياسية . وعلم الشعر النسوي هذا متعدد الجوانب يؤدي في فهم عريض له إلى نظرية ثقافية تنقيحية للأدب كتلك التي روجت لها جوزفين دونوفان وأنيث كولودنى وإيلين شووالتر وكلهن يعتقدن بأن الأدب يعكس الحقائق الداخلية والخارجية التي يخبرها الكتاب وأن الأدب يحرك مشاعر القراء ويشكلهم .

وتختلف توصيفات النسويين لأدب المرأة حول الأهمية النسبية التي تعطى في تشكيل الهوية الفرعية للبيولوجيا وعلم النفس واللغويات . فهل تولد اختلافات النساء

البيولوجية اختلافات في أدبهن ؟ وهل توجد نفس أنثوية أولية مميزة ؟ وإن كان ذلك هل تشكل شعراً نسائياً متميزاً ؟ هل توجد لغة نسائية - أو أسلوب خاص - تجعل الكتابة النسائية مختلفة ؟ ويعتقد بعض دارسو الأدب النسويين بأنه توجد بيولوجيا ونفسية و/أو لغة نسائية منفصلة تجعل الأدب النسائي ذا طابع أنثوي يمكن التعرف عليه ولا يؤمن آخرون بذلك ومن النصوص الأدبية الرئيسية المحيطة بالجدل حول تلك القضايا نجد : «ملاحظات حول تعريف النقد الأدبي النسوي» (١٩٧٥) لأنيت كولودنى التى ترفض فكرة الحتمية البيولوجية ؛ ومقالات وقصائد أدريين ريتش خلال أوائل السبعينيات والتى تعبر عن احتمال وأهمية وجود «مبدأ أنثوى» نفسى ونظام أصلى للعالم يقوم على الأمومية ؛ وكتاب روبن لاكوف اللغة ومكانة المرأة (١٩٧٥) ، ومجموعة من إحدى وعشرين مقالة بعنوان النساء واللغة فى الأدب والمجتمع (١٩٨٠) جمع سالى ماكونيل - جينيه وروث بوركر ونيللى فورمان . وكل من العاملين الأخيرين يبحث فى تميز أسلوب ولغة النساء . وقد رأينا فيما سبق كيف عارضت مورز وشووالتر وجود حساسية أنثوية خاصة وتراث أدبى نسائى بينما دافعت جلبرت وجوبار عن وجود نفسية خاصة وتراث شعرى خاص .

ويظل النقاد النسويون على اختلافاتهم فيما يتعلق بعلم الأدب والنظرية النقدية ثابتين فى التزامهم «بأيديولوجية» تقوم على النوع وفى إخلاصهم لمشروع سياسى يهدف للتغيير الاجتماعى . إذ تعارض شووالتر مثلاً فى خشيتها من أن تتضاغل الحركة السياسية بفعل التوجه المتزايد للنظرية الأدبية والنقدية أى نقد نسوى «يتخلى خلال نشاطه عن الأولويات السياسية وعن الاهتمام بالعنصر الشخصى وهما ما أكسباه فاعليته فى الماضى» (ز.م.، ٤١٢) . وتنفر كولودنى من زيادة الفصل بين الدرس النسوى الناجح والنشاط السياسى اليقظ ولذا تدين فقدان الإلتزام الكامن فى كل أنماط الإنعزالية الأكاديمية تلك : «إن إدخال أجزاء حول "النساء فى الحركة العمالية" فى مقررات الدراسات الأمريكية أو دراسات المرأة مع تعمد تجاهل سكرتيرة القسم التى فصلت بسبب نشاطها لتكوين إتحاد للعاملين الكتابيين وإن التفاخر بأوهام "الاستحقاق" و "الميزة" و "المكانة" التى تصاحب الحياة الجامعية لكى نعزل أنفسنا عن ملايين النساء اللواتى يكدحن فى الفقر - كل هذا ليس نفاقاً فحسب بل يدمر روح ومعنى ما نعمل له» ("ر.ح" ، ١٦٣) . وعلى الرغم من التوجه اللاسياسى المتعمد عند إلمان وسباكس فى الفترة المبكرة بقيت أغلبية الناقداة النسويات ملتزمات بأيديولوجية النوع وسياسة التحول الاجتماعى .

وقد انتقدت ميرا جيلين فى مقالة مثيرة للجدل بعنوان «أرشميدس ولغز النقد النسوى» (١٩٨١) الأيديولوجية والسياسات النسوية بسبب غلبة الطابع الانفصالى عليها مما يجعلها غير مؤثرة . والمطلوب هو المزيد من الإشتباك المباشر مع النظام

الثقافى الذى يهيمن عليه الرجال . وهى ترى أن الأعمال المتمركزة حول النساء لناقدات من أمثال سباكس ومورز وشووالتر وجلبرت وجوبار ضلت الطريق بترويجها لنقد سياسى أو أيديولوجى يقوم على العداء بدلاً من رعايتها لنقد جمالى الطابع . فإنكار إعتقاد المرأة على ثقافة الرجل ضرب من الحماسة فوق أنه مغالطة تاريخية . ونسيان أن أعمال الأدب العظيمة تحتوى أحياناً على أفكار سيئة ولا إنسانية يعنى عدم رؤية القيمة الأدبية والنجاح الأدبى . "ومن هنا فيجب أن نبدأ بالإعتراف بالكيان الكلى المنفصل للموضوع الأدبى وبرؤيته المتميزة التى لا تتطابق بالضرورة مع رؤيتنا - ما قاله الشكليون لنا وعنه : تماسكه . وعلينا أن نعترف كذلك بأن احترام هذا النص بعدم طرح أسئلة على النص لا يسألها النص نفسه وأن نسأل النص عن الأسئلة التى نطرحها عليه هو الذى ينتج أكمل وأثرى القراءات" . (١٢) وتنصح جيلين لتجنب الوقوع فى فخ الإنعزالية النسوية بالاعتماد على مبدأ الشكلية فى إستقلال النص الأدبى وما يصاحبه من ضوابط على القراءة النقدية . والمهمة الرئيسية لكل النقد الأدبى هى التدقيق والتقييم الجمالى وليس البحث الأيديولوجى والتقدير السياسى .

وكانت القضايا الأدبية والنقدية التى أثارتها دعوة جيلين المثيرة للجدل من أجل الشكلية قد طرحت فى الأيام الأولى لتكون النقد النسوى الأمريكى . وفى مقالة كتبها ليليان روبنسون بعنوان «العيش فى الكياسة : النقد الراديكالى والمنظور النسوى» . (١٩٧٠) ونشرت فى عدد خاص طليعى من مجلة **الإنجليزية فى الجامعة** يضم ثمانية مقالات قدمت فى ندوة وورشة عمل عام ١٩٧٠ فى لجنة مكانة المرأة التابعة لإتحاد اللغة الحديثة تقول الكاتبة إن «النقد قد توغل فى الشكلية كثيراً إلى الحد الذى نسينا معه لا أن الفن له مضمون بل أن **المضمون** له مضمون» . (١٣) وترى روبنسون أن الشكل الأدبى والأسلوب والتاريخ ليست مستقلة عن المضمون والأيديولوجية والسياسة. ولا توجد معايير جمالية موضوعية نحكم بها على النصوص الأدبية . ولا يوجد مجال منفصل من الأفكار . ومثل هذه الأفكار الشكلية تخدم مصالح الطبقة الحاكمة . والثقافة الرفيعة تقصى النساء وغير البيض والطبقة العاملة بشكل منتظم . وعلى النقاد النسويين دراسة الأدب داخل نطاق اجتماعى عريض خواصه هى الجنس والعنصر والقهر الطبقي . «إن النقد النسوى كما يدل اسمه هو نقد ذو قضية ، نقد ملتزم . لكن الأسلوب النقدى الذى طرح علينا حتى الآن ملتزم فقط بالزواج . إنه داخل فى عقد لا يمكن وصفه إلا بالزواج غير الكفء مع أنماط الفكر البورجوازي والمبادئ النقدية المتشكلة بها . ولا يمكن أن يصبح النقد النسوى فعالاً بأن يكون نقداً بورجوازياً يرتدى زى النساء . بل لابد أن يكون نقداً أيديولوجياً وأخلاقياً ، لابد أن يكون ثورياً» . (٣) وتذكرنا روبنسون بأن النقد الشكلى انتصر على النقد الماركسى فى الثلاثينيات وتجاهد بقصد لقلب هذا التاريخ ، وهى تحذر النقاد النسويين من الإرتداد

إلى النقد النصي غير الأيديولوجي وغير المعنى بالأخلاق ولا بالسياسة والذي تخدم قيمه المناهضة وموضوعيته الزائفة المصالح الجنسية المناهضة والعنصرية والطبقية . وترى روبنسون أن النقد النسوي بالتعريف أخلاقي وأيديولوجي وثوري - وهو كل شيء لم يكنه النقد الشكلي .

وتشير ليليان روبنسون في إحدى نقاط انتقادها الماركسي للنظرية الشكلية إلى «أكبر الموضوعات البورجوازية ألا وهو أسطورة التعددية بما يترتب عليها من رفض للإلتزام الأيديولوجي باعتباره أبسط من أن يحتوى الحقيقة (المتزايدة التعقد)» (١١) وبينما يدافع النسويون الليبراليون عن التعددية النظرية يرفع النسويون الراديكاليون لواء النقد الأيديولوجي الانفصالي بينما يدعو النسويون الاشتراكيون إلى النقد الملتزم سياسياً الذي يعنى بنواحي العنصر والطبقة بجانب الجنس . ولا يريد المحافظون أية صلة بالبرامج الأيديولوجية أو السياسية في النقد النسوي . وقد حاولت بعض المعتدلات مثل إلمان وسباكس تجنب السياسة .

وعلى الرغم من كل التنوع والتناقض في النظرية والممارسة النسوية الأمريكية بخصوص قضايا النظرية النقدية وعلم الأدب والسياسة فقد أظهرت من البداية في أوائل السبعينيات صلابة مميزة : فقد استغنت عامة عن النواحي المسرفة في العاطفية والحنين والتبجيل وإن اتسمت أحياناً بالتحدي الشخصي الطابع . والنقاد النسويون عامة ساخطون على الحضارة الأبوية ويعملون بدافع من الغضب نحو الإصلاح وأحياناً نحو الثورة . وهم ينظرون إلى الشكلية باعتبارها شكلاً عقيماً غير دنيوى وغير جدير بالتقدير من أشكال السلبية يخلو من القوة الأخلاقية والسياسية في وجه الهيمنة الثقافية الذكورية . وعلى الرغم من «عدم تحقق التلاقى الكامل بين النقد الأدبي النسوي والسياسة» كما تلاحظ كاثرين ستيমپسون^(١٤) ، فإن المثقفين النسويين مصرون على العمل في هذا الإتجاه منذ البداية كما يتضح في الأعمال المبكرة لميليت وروبينسون والكثيرات غيرهما . وبينما عمل نقاد النسوية على تآكل المبررات الكلاسيكية لكتابة النثر الوجيز الرشيق فإنهم نادراً ما عنوا بالتجديد الأسلوبى مفضلين العمل التنقيحي في مضمون الخطاب الأبوى وليس في أسلوبه . ويحافظ نقاد النسوية الأدبيون على تضامن خاص مع الأكاديميين النسويين في العديد من مجالات الدرس الأخرى ، ومع طلاب الدراسات النسوية في شتى الأعمار ، ومع الصحفيين والكتاب والفنانين المتعاطفين من خلفيات متنوعة . وأخيراً فإن حركة النساء خلقت روحاً ملموسة من التضامن وسعت للمحافظة عليها وهو ما يتسم به من يشاركون في صحوة خاصة ودعوة واحدة .

نظرية التحليل النفسي الفرنسية : الكتابة النسائية

أصبح النقاد النسويون الأمريكيون منذ أواخر السبعينيات مهتمين على نحو متزايد بالنظرية النسوية التي ظهرت في فرنسا بعد عام ١٩٦٨ . وتدل الأعداد الخاصة من الدوريات على هذا الاهتمام : «السياسة النصية : النقد النسوي» **دياكريتكس** (شتاء ١٩٧٥) : «النساء والأدب في فرنسا» بقلم إيلين ماركس و «تقرير من باريس» لكارولين جرينستاين برك في **علامات** (صيف ١٩٧٨) : «عدد النسوية» **إنكليتيك** (خريف ١٩٨٠) : «نسخ ونسويات : موقف خاص» **الموقف التحتي** عدد ٣٢ (١٩٨١) : «قراءات نسوية : نصوص فرنسية / سياقات أمريكية» **مجلة بيل للدراسات الفرنسية** عدد ٨٢ (١٩٨١) : «النظرية النسوية الفرنسية» **علامات** (خريف ١٩٨١) : «فتش عن المرأة : النقد النسوي / النص الأنثوي» **دياكريتكس** (صيف ١٩٨٢) : «عن الكتابة النسائية» **حدود** ٢ (شتاء ١٩٨٤) . وكان عدد من النقاد الأمريكيين القارئين بالفرنسية هم الوسطاء الرئيسيون في عملية النقل هذه ومنهم على وجه الخصوص فيرينا أندرمات كونالي ، وشوشانا فيلمان وجين جالوب وأليس جاردين وبيجي كاموف وإيلين ماركس ونانسي ميلر وجاياتري شاكرأوارتي سبيفاك وبيجانبهن عشرات المترجمين . وأدت عدة نصوص دوراً مهماً ومنها **النسويات الفرنسية الجديدة : مجموعة** (١٩٨٠) جمع إيلين ماركس وإيزابيل دي كورتيفرون ومستقبل الاختلاف (١٩٨٠) جمع هيوستر إيرنشتاين وأليس جاردين . ويتضح من كل هذه المصادر أن الأمريكيين اهتموا حقاً ببعض النسويات الفرنسيات وبالذات هيلين سيكسو ولوسي إريجاري وجوليا كريستيفا وترجمت أعمالهن المهمة بحلول الثمانينيات .

وإذا كان نقاد النسوية الأمريكيين قد بحثوا عادة في تجربة وتاريخ النساء فإن الكاتبات النسويات الفرنسيات الكبار درسن في العادة كيفية بناء «الأنثوي» في اللغة والفلسفة والتحليل النفسي وغيرها من أنظمة الخطاب . ووضعت سيكسو وغيرها متأثرات بما بعد البنيوية ولا سيما ببعض أعمال لاكان نظرية للكتابة النسائية - وهي ممارسة يوتوبية للكتابة الطليعية رادها كتاب من أمثال مالارمي وجويس وأرتو ودورا - التي تخرب التقاليد اللغوية والميتافيزيقية للخطاب الغربي . وترتبط «الكتابة النسائية» أحياناً بالقوى الخاصة لنفس المرأة وتقطع الصمت الذي يولده النظام القمعي المتمركز حول العضو الذكري كما تظهر كشكل راديكالي من أشكال الاختلاف . وليس مما يدهش أن الكثير من المثقفين الأمريكيين الذين نشأوا في تراث النقد الشرحي بأسلوب العقل المشترك نظروا إلى أسلوب الفرنسيات النسويات على أنه «سريالي» . وتصف إيلين شوالتر الفارق الأساسي بين أنماط النسوية الأمريكية الإمبريقية والفرنسية النظرية في «النقد النسوي في البرية» بقولها : «إن النقد النسوي الفرنسي يركز على

الكبت بحكم أساسه في التحليل النفسي بينما يركز النقد النسوي الأمريكي ذي الأساس النصي على التعبير» . (٢٤٩)

وتذهب أليس جاردين إلى وجود ثلاثة مجالات من الاختلافات المهمة بين النقد النسوي الأمريكي و«النقد النسائي» الفرنسي .^(١٥) فالنقاد الأمريكيون يهتمون أولاً غاية الإهتمام بجنس الكاتب بينما يهمل النقاد النسائيون الفرنسيون المؤلف الحقيقي كموضوع للبحث المثمر متأثرين بفكرة «موت الذات» عند (ما بعد) البنيوية . والنقاد المحليون ، ثانياً ، يدرسون بشكل منتظم صور المرأة والأنماط النوعية المكررة والشخصيات القصصية وكلها عناصر من المحاكاة الأدبية . لكن المحليين الفرنسيين يلفظون المحاكاة وينظرون إلى صورة المرأة والأنماط المكررة والشخصيات باعتبارها أشكالاً بلاغية أو آثاراً للغة . (ويجدر بالملاحظة أن الكثير من النقاد النسويين الأمريكيين ركزوا بحثهم على الأدب الواقعي) . ويسعى النقاد الأمريكيون ، ثالثاً ، إلى «الحقيقة» الكامنة في الأعمال الأدبية أو وراها بينما ينظر المثقفون الفرنسيون إلى العلاقة بين الحقيقة والخيال على أنها غير محددة ، ولذا ينبذون البحث الإنساني عن الحقيقة على أنه وهمي . والذي يخرب «الذات» و«التصوير» و«الحقيقة» هو «المرأة» على وجه التحديد كما يدل تاريخ الفكر الرمزي الغربي ، «والأنثوى» الذي يدل تاريخياً على الآخر والغيرية وغير المنطوق واللواحي يصبح عند النقاد النسائيين صنواً للكتابة الباعثة للانقطاع وليس دالاً على الأشخاص المنتمين لجنس الأنثى . والناقدات الفرنسيات من أضراب سيكسو وكريستيفا «معاديات للنسوية» لأن المنطلقات الأساسية للنسوية تعتمد على توزيع واضح ومحدد للهويات الجنسية يقوم على مبادئ النزعة الإنسانية ويضعها في ثنائية متعارضة . ذكر / أنثى . ويتطلب الهروب من تلك الجدلية ذات الطابع الجوهرى تدمير تلك الفرضية الضارة . «إن النسوية عند هاتي النساء فات أوانها إلى حد يبعث على اليأس لأنها مؤسسة على المنطق (الذكرى) الميتافيزيقى...» (٦٤) ومما له مغزى أن بعض النقاد النسائيين حاولوا التغلب على الثنائية الجنسية باللجوء إلى مصطلح ثالث - الثنوية الجنسية أو الخنثوية - وهو ما حاوله عدد من النسويين الأمريكيين أيضاً .

وتصف إيلين ماركس وإيزابيل دي كورتيفرون في **النسويات الفرنسية الجديدة** النقد النسوي الأمريكي بأنه «إمبيريقى واستقرائي ومعاد للتفكير الفلسفى» وتصفان النقد النسائي الفرنسي على أنه بمثابة إمتدادات ماركسية وتحليلية نفسية «لأفكار موت الإله وموت الإنسان وموت العمل الفنى المميز»^(١٦) . وبالإضافة إلى ذلك تلاحظ الكاتبات أن النسويين الفرنسيين هاجموا الأنظمة والقيم والعداء الذكرى للمرأة بشكل أكثر حدة من الأمريكيين . وتشيران أخيراً إلى اتجاه المثقفين الفرنسيين إلى تكوين جماعات أيديولوجية وصالونات مميزة كما هي الحال بالنسبة لكريستيفا وجماعة تل

كيل وسيكسو ومجموعة «السياسة والتحليل النفسى» التى أصدرت جريدتها الخاصة وأسست دار نشر ومكتبة تابعة لها . لكن الكاتبتين تغفلان ذكر تقبل النقاد الفرنسيين للأنساق المعتبرة التقليدية للأدب الرجالي على العكس من تنقيحات الأمريكيين لها .

وكما تلاحظ شوالتر فإن أعمال النسويين الفرنسيين تنحو فى «جوهرها للتحليل النفسى» . إذ تدين سيكسو وإريجاراى وكريستيفا بشدة لمفهوم لا كان عن «الخيالى» الذى كان نقطة البدء لتفكيرهن فى وضع الأنثوى فى الخطاب الفلسفى الغربى . (١٧) والخيالى فى التحليل النفسى اللاكانى يشير إلى الفترة ما قبل الأوديبية فى نمو الطفل قبل أن تحدث الانفصالات بين النفس والأم والنفس والعالم . وكل شىء فى مرحلة الخيالى هو هوية وحضور . والأزمة الأوديبية هى علامة الدخول إلى النظام الرمزى عندما يظهر لأول مرة التميز النفسى بين النفس والآخر واكتساب اللغة واللوعى . ولا تؤدى هذه اللحظة من «الكبت الأولى» فحسب إلى ضياع الوحدة مع الأم والعالم ولكن أيضاً إلى الارتباط مع قانون الأب والعضو الذكرى ، والبقاء فى مرحلة الخيالى يعنى الإصابة بالذهان أما دخول النظام الرمزى فيعنى فتح النفس ليس فقط للمجتمع واللغة واللوعى ولكن أيضاً للضياع والاغتراب والرغبة . وترسم سيكسو فى **المرأة المولودة حديثاً** (٩٧٥ ترجم ١٩٨٦) وفى غيره مجالاً أولياً يوتوبياً للإبداع والخيال الأنثوى المتحرر من الاختلاف والشقاق والجنسية الثنائية ويرتبط فى النهاية بصوت الأم - مصدر الكتابة النسائية . وتظهر نسخة نسوية مماثلة من الخيالى فى كتاب لوسى إريجاراى **مرأة المرأة الأخرى** (١٩٧٤ ترجم ١٩٨٥) وذلك فى الفصل المعنون «المرأة المتصوفة/الهيستيرية» الذى يتناول التصوف الأنثوى . وتؤدى نشوة حالة الذروة الصوفية الجنسية المتضمنة فقدان الذاتية (والذاتية حالة متطبعة بالذكورية) إلى إعادة النساء المهانات إلى مملكة الخيالى القوية حيث يستطعن فيها الحديث بخطاب خاص . ومجال الأنثوى هذا هو المهرب مما تفرضه الأبوية . كذلك فهناك تمييز كريستيفا المستمد من مفهومي لاكان عن الخيالى والنظام الرمزى بين «السيميوطيقى» و «الرمزى» . وهى تحدد «السيميوطيقى» بأنه مجال ما قبل أوديبى من البواعث والعمليات الأولية المرتبطة بالأم الخيالية ثنائية الجنس وبالنصوص الجينية الأدبية - وهى الكتابات الثورية الطليعية .

ويتجلى أثر هذه النظريات الفرنسية على النقد النسوى الأمريكى كأوضح ما يكون عند نقاد التحليل النفسى . إذ يعلن مثلاً ثلاثة محررين أمريكيين فى تصديرهم لكتاب **اللسان الأم (الأخر) : مقالات فى التفسير التحليل النفسى النسوى** (١٩٨٥) «أن موقف المرء كقارئ وككاتب وبناءه أو استجابته لخيال ينبنى على الأم أو آخر ينبنى على الأب له دلالة فارقة . وعلى العموم فإن القص أو التفسير المنظم على المبدأ الأوديبى والذى يقوم على دور الأب المحدد وعلى الخطاب الأبوى يحكى قصة مختلفة

عن القص ما قبل الأوديبى الذي يضع مصدر الحركة والصراع فى شخص الأم» (١٨). وهنا نجد وضعاً لخطّة نحو علم أدب وعلم تأويل نسائى مميز يستخدم أفكار لاكان . لكن إمكانية وجود كتابة أنثوية ما قبل فرويدية متعددة الجنس متمركزة حول الأم ، وهى إمكانية التى روج لها نقاد النسائية ، حفزت النقاد الثقافيين الأمريكين على المعارضة . وكان لنسويون البريطانيون والكثير منهم ماركسيون أول من أثار الاعتراضات كما فعلت مثلاً جوليت ميتشيل فى كتابها الذائع **التحليل النفسى والنسوية** (١٩٧٤) وكتابها اللاحق **النساء : أطول ثورة** (١٩٨٤) . وتقول الأمريكية جيني جالوب فى **إغواء الإبنة : النسوية والتحليل النفسى** (١٩٨٢) إن «أى خطاب يضيف طابع العضو الذكري» (١٩). وهذا يشير إلى أن مجرد الكتابة يعنى الدخول بلا مهرب إلى النظام الرمزي المعيب المتمركز حول العضو الذكري . والكتابة فى مجال مثل الخيالى أمر مستحيل .

وقد تشكل رأى العديد من النسويين الأمريكين فى الناحية الجنسية قبل الأوديبية بآراء الباحثة الاجتماعية المتبعة للتحليل النفسى نانسى شودورف فى كتابها المؤثر **إعادة إنتاج الأمومة : التحليل النفسى وسيكولوجية النوع** (١٩٧٨) . وتذهب شودورف فى شرحها الفرويدى - الماركسى (غير اللاكانى) إلى أن الأطفال الذكور والإناث يخبرون المرحلة قبل الأوديبية من التوحد مع الأم بشكل مختلف . فبينما يجرى تشجيع الذكور فى المجتمعات الغربية فى وقت مبكر على السعى للتمايز والاستقلال تظل الإناث مثبتات فى الحب الأولى والإعتمادية مع أمهاتهن حتى سن البلوغ . ونتيجة لهذا فإن العلاقات الجنسية عند النساء البالغات العاديات تتضمن الارتباط العاطفى الأولى بالأمهات ثم العلاقات الشبقية الثانوية مع الرجال . «للساء حاجات علانقية مختلفة وأكثر تعقيداً لا تكفى فيها العلاقة المقصورة على الرجل» (٢٠). وتلتزم شودورف الغموض فى كل هذا . فالنساء من ناحية لديهن حياة نفسية أكثر ثراءً وتنوعاً . ولكن من الناحية الأخرى تخلق التجربة الأوديبية غير المتوازنة للأولاد والبنات إحباطات لاحقة فى العلاقات الجنسية والأسرية . وتريد شودورف كماركسية إحلال المساواة الجنسية مما أدى بها فى النهاية إلى المطالبة بالمشاركة (الأمومة) المتساوية بين الرجال والنساء بسبيل إصلاح الإعتمادية الزائدة لبناتهم والاستقلال العنيد لأبنائهم - وكل من هاتين الصفتين تدعم من تقسيم العمل الأبوى الضرورى للمجتمع الصناعى الرأسمالى . وباختصار ، فبينما يصور بعض المنظرون الفرنسيون التوحد ما قبل الأوديبى مع الأم كأسلوب يوتوبى من الأنثوية الراديكالية متعددة الجنس (أى نوع من الشذوذ الجنسى النسائى) ترفض شودورف فيينهاية المآل هذا التهيؤ الانفعالى على أساس أنه يشجع الغايات السياسية والإقتصادية الإرتدادية .

ولم يمر النقد النسائى الذى دعت إليه سيكسو وإريجاراي وغيرهما بدون تساؤلات فى فرنسا ، فالمقالة الافتتاحية التى كتبها جماعة المحررين فى فصلية نسوية

فرنسية جديدة تدعى **قضايا نسوية** (تأسست عام ١٩٧٧) وترأس تحريرها سيمون دى بوفوار تقول : «تحت زعم أننا "نساء" و "مختلفات" نمنع من العيش كأفراد أحرار مستقلين . إن النظام الأبوى هو الذى يفترض أننا "مختلفات" لكى يبرر ويخفى استغلالنا . إن النظام الأبوى هو الذى يضع فكرة "الطبيعة" و "الجوهر" الأنثوى» .^(٢١) والمفهوم اليوتوبى للمجال ما قبل الأوديبى ثنائى الجنس والمرتببط بالأنوثة و/أو الأم يشترك فى الفكرة الأبوية حول «المرأة» و «الفارق الأنثوى» ويقاوم النسويون المرتبطون بفصلية **قضايا نسوية** وضع مجال يوتوبى متمركز حول الرحم ليعارض ويواجه النظام النفسى المتمركز حول العضو الذكري . وقد ظهرت مقاومة مماثلة لفكرة **الكتابة النسائية** من جانب العديد من النسويات الأنجلوأمريكيات بمن فيهن جالوب وجونز وجيلين وميتشيل وشووالتر وسبيفاك . وتعمم كارولين هايلبرون هذه المقاومة للإنفصالية النسوية بقولها : «أرى أن نعزم على ألا نقصر أنفسنا على الطرق التى ظلت توصف حتى الآن بالأنثوية فقط سواء أكانت سيميوطيقية أم ما قبل أوديبية أم ثقافية أم أموية أم سحاقية» .^(٢٢)

مؤسسة الدراسات النسائية

مثلما أدت حركة القوة السوداء إلى إنشاء برامج لدراسات السود وكما أدت الحركة الطلابية إلى تكاثر الجامعات الحرة والكليات التجريبية أدت الحركة النسائية إلى إنشاء مقررات وبرامج جامعية فى الدراسات النسائية . وبحلول عام ١٩٧٥ كان يوجد مائة وخمسون برنامجاً كهذا وبحلول عام ١٩٨٠ ظهر مائة وخمسون آخرون ثم أضيف عدد مماثل بحلول عام ١٩٨٥ . وتنظم هذه البرامج الأربعمئة والخمسون ثلاثين ألفاً من المقررات سنوياً يخصص ثلاثة آلاف منها للأدب . ومن بين ما يزيد عن السبعين قسماً التى أنشأت فى إتحاد اللغة الحديثة عام ١٩٧٥ (والعضوية فى هذا العام بلغت ثلاثين ألف شخص) كان قسم الدراسات النسائية فى اللغة والأدب ضمن الخمسة أقسام الأولى من ناحية الحجم بما يزيد عن ألفى عضو . وفى سبتمبر ١٩٧٠ أدخلت جامعة سان دييجو التابعة لولاية كاليفورنيا منهجاً يشمل عشرة مقررات حول الدراسات النسائية وهو أول برنامج متكامل ينظم رسمياً فى أمريكا . وفى ديسمبر ١٩٧٠ جمعت لجنة وضع المرأة المنشأة حديثاً عندئذ فى إتحاد اللغة الحديثة ستة وستين من ملخصات المناهج والببليوغرافيات المتعلقة بدراسات المرأة ونشرتها فى **دراسات أنثوية** ، الذى حرته فلورنس هو رئيسة اللجنة . ودل إنشاء الإتحاد القومى للدراسات النسائية عام ١٩٧٧ على نزوة الجهود النسوية المبكرة لتأسيس هذا المجال الجديد للبحث والدراسة فى طول البلاد وعرضها .^(٢٣) وتشهد فيترلى وجلبرت وجوبار وسباكس وغيرهن فى كتبهن على الروابط الوثيقة التى تربط بين أبحاثهن وتدريسهن للدراسات النسائية .

وعلى الرغم من إنشاء بعض أقسام الدراسات النسائية وبعض مقررات الدراسات العليا بعدها إلا أن الغالبية العظمى من برامج الدراسات النسائية كانت شبكات متعددة الأقسام مصممة لجموع الطلاب والخريجين . وهى فى هذا تشبه برامج الدراسات الأمريكية التى أنشأت فى الفترة التى أعقبت الحرب مباشرة . وكان المنهج المفضل فيها تاريخيا ومتعدد المداخل وتضمن أسلوب التدريس المفضل فى الفصول قيام جماعات صغيرة ، كلما أمكن ، بالتفاعلات الشخصية على نمط مجموعات زيادة الوعى النسائية . ولم تقتصر الأهداف المباشرة على توجيه الإنتقادات والتعويض عن القهر الأبوى بل غطت كذلك جمع المادة وإرساء التقاليد بسبيل إيجاد تصور جديد للمرأة . وكان الهدف طويل المدى هو تغيير الإنحياز الذكوى فى المقررات الدراسية الجامعية وفى الممارسات الإجتماعية . ولا يدهش والحالة هذه أن ظهرت منذ البداية إنتقادات داخلية وخارجية لبرامج الدراسات النسائية .

وقد حددت كاثارين ستيمپسون فى مقالة لها عام ١٩٧٣ خمس مجموعات أيديولوجية مختلفة داخل ميدان الدرس النسوى . وهذه المجموعات المتناحرة مع بعضها هى «الرواد» و «الأيديولوجيون» و «الراييكاليون» و «المتأخرون» و «السائرون فى الركب» . وتعبر ستيمپسون عن أملها فى نشأة منظمة قومية تثبت المجموعات المختلفة المتنافسة من دارسى ومعلمى النسوية .^(٢٤) وربما كان الإنتقاد الرئيسى من الخارج للدراسات النسائية أن تلك البرامج كيانات سياسية تهتم بالأيديولوجية وزيادة الوعى أكثر من الدرس والعلم . ويورد الرد النسوى إنتقادات عديدة للأيديولوجية الأبوية الأنانية ومعها تدفقات هائلة الدراسات الأكاديمية . ويقول النسويون إن الإبقاء على المناهج القائمة عمل «سياسى» مثله فى ذلك مثل العمل على تغييرها .^(٢٥) وبقدر ما درس الباحثون النسويون قضايا الوقائع التاريخية والتفسير والقيمة فإنهم ظلوا داخل نطاق المشاغل الأكاديمية التقليدية . لكن الهدف طويل الأمد لتحويل المجتمع (أكثر من الجهود قصيرة المدى لتغيير هيكل المعرفة والجامعة) هو الذى استثار النقد العلنى من خصوم الدراسات النسائية . وأثارت مسألتان مكملتان لبعضهما عداء شديداً : (١) التزام الكثير من البرامج بأعمال تبشير رسمية فى مراكز الإرشاد النسائى ومراكز أزمات الإغتصاب والجماعات المحلية النشطة ، و (٢) تزايد التركيز النسوى على دراسة العنصرية وكراهية الشذوذ الجنسى والقهر الطبقي والإنحياز الجنسى . ولم تعتبر الحركية الإجتماعية ولا الإهتمامات المتعاطفة بالإستعمار والشذوذ الجنسى والصراع الطبقي من الدراسات الأكاديمية المناسبة عند بعض خصوم الدراسات النسائية .^(٢٦)

وأظهر وجود الحركة النسائية نفسه داخل إتحاد اللغة الحديثة بطرق مختلفة . فبجانب لجنة وضع المرأة وقسم الدراسات النسائية فى اللغة والأدب شكل الإتحاد

داخل «جمعية المندوبين» جماعة مصالح خاصة تدعى النساء المهنيات . وقد منحت هذه الجماعة العضوية الإرتباطية لتجمع النساء للغات الحديثة ، كما نشرت بين ١٩٧٥ و ١٩٨٥ ستة من الدراسات والكتب نيابة عن لجنة وضع المرأة . وخلال الفترة من ١٩٥٦ إلى ١٩٧٠ أسست الإتحاد امرأة هي مارچورى نيكولسون . ولكن فى الفترة من ١٩٧١ إلى ١٩٨٥ شغلت سبع نساء هذا المنصب المرموق : فلورنس هو (١٩٧٣) ، وچيرمين برييه (١٩٧٥) ، وإديث كيرن (١٩٧٧) ، وچين بيركنز (١٩٧٩) ، وهيلين فيندلر (١٩٨٠) ، ومارى أن كوز (١٩٨٣) ، وكارولين هايلبرون . وكان نصف عدد الرئيسات مشتغلات بالدراسات النسائية . وفى عام ١٩٨٥ شغلت خمس نساء مقاعد فى المجلس التنفيذى ذى الإثنى عشر عضواً منهن ثلاث نسويات – إيلين ماركس ومارى لويز پرات وكاتارين ستيمپسون . وفى نفس العام كان الخمسة أعضاء فى اللجنة التنفيذية لقسم النقد الأدبى هم ساندرا جلبرت وباربارا جونسون ومايكل ريفاتير وسوزان سليمان وچين تومپكنز . وناضلت عضوات إتحاد اللغة الحديثة بنجاح فى الأساس أواخر السبعينيات لتحقيق سياسة «الإنصياح الأعمى» داخل مجلة الإتحاد المؤثرة مطبوعات **إتحاد اللغة الحديثة** . وحدث هذا التغير بعد أن أظهرت إحدى الدراسات اتجاهاً بين مراجعى المخطوطات لتقدير الأعمال والملاحظات التى يفترض أنها بأقلام رجال أكثر مما تحظى به كتابات النساء .

وبينما كانت الحركة النسائية تنتشر كان اتحاد اللغة الحديثة يتغير وظهرت مجلات وكتب دراسية وسلاسل نسوية جديدة . ومن المجلات الأكاديمية الأمريكية الكبرى نجد : **دراسات نسائية** (أسست عام ١٩٧٢) ، و **الدراسات النسوية** (١٩٧٢) ، و **رسالة الدراسات النسائية** (١٩٧٢) وقد أصبحت فى عام ١٩٧٧ ناطقة بلسان الإتحاد القومى للدراسات النسائية وغيرت إسمها فى ١٩٨١ إلى **فصلية الدراسات النسائية** ، و **علامات : مجلة النساء فى الثقافة والمجتمع** (١٩٧٥) ، و **قضايا نسوية** (١٩٨٠) ، **مجلة النساء لعروض الكتب** (١٩٨٣) . ونجد من المجموعات المبكرة الممثلة للحركة التى نشرت فى عام واحد : **كتبته امرأة : أدب من ستة قرون عن النساء وبأقلامهن** (١٩٧٣) جمع جوان چوليانوس ، **صور النساء فى الأدب** (١٩٧٣) جمع مارى آن فيرجسون ، و **أصوات أمريكية . نساء أمريكيات** (١٩٧٣) جمع لى ر . إدواردز وأرلين دياموند ، و **لا أقنعة بعد الآن ! مجموعة من قصائد النساء** (١٩٧٣) جمع فلورنس هو وإيلين باس و **شذرات من فكرة مفقودة وقصص أخرى : نساء آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية** (١٩٧٣) جمع نعومى كاتز ونانسى ميلتون . ومن النصوص التعليمية المؤثرة نذكر : **النساء : منظور نسوي** (١٩٧٥) بقلم چو فريمان ، و **الدراسات الإنسانية : بيليوغرافيا أساسية** (١٩٧٩) لايستر ستانيمان ، و **نظريات الدراسات النسائية** (١٩٨٠) لجلويا بولز ودينا يادىولى كلاين ، كذلك نشرت شركة «اعرف» (أسست عام

(١٩٦٩) ودار النشر النسوية (١٩٧٠) سلاسل مهمة واشتركت الداران في إصدار المجلدات العشر الرائدة لمجلة دراسات نسائية (١٩٦٩ - ١٩٧٦) والتي قدمت مقررات وقوائم قراءة نموذجية وأفكاراً للممارسين في مجال تعليم الدراسات النسائية . وفيما بعد دخلت دور النشر الجامعية والتجارية مجال النشر في حقل الدراسات النسائية ومنها جامعات شيكاغو وكولومبيا وكورنل وإيلينوى وإنديانا وماساشوستس وميتشيجان ورتجرز بجانب دور نشر أرنو وبرت فرانكلين وجارلاند .

وقد جاء الهجوم الذي شنه الدرس والنقد النسوي على نسق الأعمال الأدبية المعتمدة المعيارى والمنحاز للرجال من ثلاثة اتجاهات رئيسية . إذ كشف أتباع الإنتقاد الأنثوى في البداية عن صور سيئة للنساء وأنماط مكررة منحازة جنسياً وشككوا في مكانة وأخلاقية وعالمية كبار الكتاب من الرجال . وتمثل هذا الجهد أعمال فيترلي وميليت . وبعد ذلك استعاد النقد النسائي نصوص النساء المفقودة والمهملة أو المغمطة القدر مبيناً استمرارية وقوة التقاليد الأدبية النسائية ومصلحاً من عدم الإتزان القديم والمبالغة في تقدير نسق الأعمال الرجالية المعتمدة . والنصوص النقدية النموذجية في هذا الصدد هي أعمال مورز وجلبرت وجوبار وشووالتر وقد توازت مع هذه الجهود النقدية مجموعات عديدة للأدب النسائي . وأخيراً فإن المنظرين النسويين في مجال النقد والتدريس طوروا أدوات وممارسات معقدة لتدعيم النقد الأيديولوجى والتدريس في الفصول وهي نشاطات جوهرية في الأبحاث والتطوير المؤدى إلى تأسيس برامج الدراسات النسائية . ومن المؤثرات المهمة في هذا المجال النقد الثقافى الذى فصلته كولودنى وروبينسون وشووالتر وسبيثاك والأعمال التعليمية التى رادتها ناقدات كبيرات مثل هو وريتش وشووالتر وستيمپسون .

وفى مجال التدريس كتبت كل من ريتش وشووالتر خلال السنوات المبكرة للحركة عدداً من المقالات ذائعة الإنتشار وثقتها مارلين بوكسر فى عرضها لنشأة الدراسات النسائية فى السبعينيات . وإذا كانت شووالتر اتسمت بالطابع البراجماتى فإن التوجه اليوتوبى عند ريتش ولاسيما فى مجموعتها **عن الاكانيب والأسرار والصمت : كتابات ثرية مختارة ١٩٦٦ - ١٩٧٨** (١٩٧٩) سخر من الطابع القهرى للنظام التعليمى الرجالى والإجبارى مما فتح أمام النظر الإمكانيات المستقبلية لتغيير هذا النظام . وشملت إسهامات ستيمپسون فى تدريس الدراسات النسائية ووصولها لمرتبة مرموقة: (١) عشرات من المقالات وعروض الكتب الوجيهة غير المجموعة . ونشرت معظم عروض الكتب فى منافذ غير أكاديمية مثل مجلات **م س و الأمة والجمهورية الجديدة ومجلة نيويورك لعروض الكتب** ، (٢) تأسيس علامات : **مجلة النساء فى الثقافة والمجتمع** ورئاسة تحريرها لمدة ست سنوات . وتنشر جامعة شيكاغو هذه الدورية الرائدة فى مجال الدراسات النسائية فصلياً ، (٣) الحصول على منح لمجلة علامات من

مانحين رئيسيين بمن فيهم مؤسسات فورد وإيكسون وويلي وروكفلر ، و (٤) أعمال الإستشارة النشطة والعمل فى لجان إتحاد اللغة الحديثة والمنحة القومية للدراسات الإنسانية ومكتب الولايات المتحدة للتعليم وهيئة الإختبارات التعليمية والإذاعة القومية العامة واليونسكو . وتمكنت ستيمپسون بنجاح بتحريكها خارج قاعدتها الأكاديمية الأدبية من ربط مجال الدراسات النسائية الناشئة بإصدارات ومؤسسات ووكالات مهمة غير أكاديمية و/أو غير أدبية . وقد يصعب تقييم مثل ذلك النوع من النشاط لكنه أدى إلى تسهيل تأييد مثقفى ومديرى الجامعات غير النسويين لتأسيس الدراسات النسائية .

وكانت فلورنس هو من أوائل منظمى الدراسات النسائية البارزين داخل الدوائر الأدبية الأكاديمية . وهى أول رئيسة للجنة وضع المرأة فى إتحاد اللغة الحديثة واشتركت فى تأسيس دار النشر النسوية ورأست اتحاد اللغة الحديثة كما ألقت مقالات مهمة جمعت فيما بعد فى **أساطير التعليم المختلط** (١٩٨٤) . وعملت مستشارة للعديد من الوكالات والجامعات . **وتحرر رسالة الدراسات النسائية** (من ١٩٧٢ إلى الآن) كما عملت من قبل فى تحرير المواد الدراسية . وهى بذلك رائدة فى هذا الميدان . وفى مؤتمر إتحاد اللغة الحديثة عام ١٩٧٠ وزعت لجنة وضع المرأة مجاناً قائمة تحتوى أسماء مائة وعشر دورات فى الدراسات النسائية حررتها هو وكارول أهلوم ونشرتها دار «إعرف» بعنوان **دليل الدراسات النسائية** . وحررت الكاتبتان فى أكتوبر ١٩٧١ **دليل الدراسات النسائية الجديد** الذى نشرته دار «إعرف» لحساب اللجنة ويحتوى على أسماء خمسمائة وأربع وعشرين دورة دراسية فى مائة وثمان وثمانين معهداً . وفى العام التالى حررتا **دليل الدراسات الأنثوية الجارية ٢** الذى نشرته لجنة الدراسات النسائية فى دار النشر النسوية . وأضافتا إليه ثلاثمائة وأربع وأربعين دورة دراسية جديدة فى مائة وخمس وثلاثين معهداً آخر بالإضافة إلى ذكر خمس وأربعين برنامجاً قائماً أو فى دور التكوين . ونشرت دار النشر النسوية التى ترأسها هو الأعداد السادس والسابع والعاشر من **دراسات أنثوية فى أعوام ١٩٧٢ و ١٩٧٣ و ١٩٧٦** على التوالى . كما أصدرت **قاموس الشخصيات والمناصب فى الدراسات النسائية** (١٩٧٤) الذى حررته تمار بيركوفيتش وأخريات ومولته مؤسسة فورد . ولم توثق كل هذه المادة المبكرة للدراسات النسائية فحسب بل سهلت من تطورها وتوسعها بنشر الببليوغرافيات وملخصات المقررات ورعاية البرامج وشبكات البحث الجديدة . وبعد ذلك بعدة سنوات اشتغلت هو بمراجعة وضع ميدان البحث الجديد لأول مرة فى تقريرها للمجلس الإستشارى القومى للبرامج التعليمية النسائية المعنون باسم **بعد سبع سنوات: برامج الدراسات النسائية فى ١٩٧٦/١٩٧٧** وقد مولته الحكومة الفيدرالية . ثم واصلت المراجعة فى **أثر الدراسات النسائية فى الجامعة والعلوم الدراسية** (١٩٨٠)

الذى كتبتة مع بول لاوتر للمعهد القومى للتعليم . إن هو من أنشط النقاد الأدبيين النسويين وأكثرهم ظهوراً فى المساعدة على تمكين ونشر وتقييم برامج الدراسات النسوية .

ولم يتم بناء معظم مقررات الدراسات النسائية بحيث توجه للطلاب فى المرحلة الجامعية السابقة على الدراسات العليا إلا فى عام ١٩٧٦ . وحتى ذلك الحين كانت هذه المقررات إضافات أو ملاحق لبرامج أخرى . وفى هذه النقطة بدأ ظهور الإصدارات التى كتبها النقاد النسائيون بسبيل الإستعادة النقدية للتراث الأدبى النسائى . وفى هذه اللحظة أيضاً أكملت الخطط لإنشاء الإتحاد القومى للدراسات النسائية . وأثرت نقطة التحول هذه فى الحركة فى حياة هو العملية بالتحول من الاهتمام بالتأسيس لبرامج الدراسات النسائية إلى مراجعتها .

وكان العامل الموجه لتفكير هو وكتاباتهما ضرباً من علم الأدب الثقافى الكامن شاركها فيه الكثير من النقاد النسويين الأمريكيين البارزين . وقد قالت فى حديث لها عام ١٩٧٦ إن «الناقد والكاتب وجمهورهما - كلهم متجذرون فى حياتهم وظروفهم التاريخية . والفن ليس بلا كاتب ولا عالمى بل ينبع من خصائص النوع الجنسى والطبقة والعنصر والسن والتجربة الثقافية» . ثم تضيف بإيجاز : «لا أعتقد أن الأدب كان أو هو أو سيكون نقياً أى منفصلاً عن مكانه فى التاريخ» . (٢٧) وليس مما يدهش أن هو حثت الباحثات والمدرسين النسويين على إدماج المواد ذات العلاقة حول الطبقة والعنصر والجنس فى أبحاثهم وبرامجهم . وتوصى فى بعد سبع سنوات بأن توفر الحكومة الأموال للمساعدة فى وضع المواد التعليمية للنساء ذوات الأصول الأسبانية والسود وذوات الأصول الآسيوية والأبلاشيات والهنديات الأمريكيات ولا سيما من بين الطبقات العاملة . ومن شأن هذه المواد المساعدة على «تجنب تكرار أخطاء المقررات التى وضعها البيض من الطبقة الوسطى والمتمركزة حول الرجال فى الدراسات النسائية» . (٢٨)

تقول هو عام ١٩٧٩ مسترجعة عقداً من الدراسات النسائية : «لقد ساعدنا على مر السنين العشر الماضية فى تكوين كم من المعرفة حول النساء والنوع ، وهو على قدر من الأهمية يجعلنا نشير إلى حدوث تحول معرفى كفى وكفى يمكن مقارنته بالتحول فى القرن التاسع عشر من الدين إلى العلم . ونحن كأجدادنا فى القرن التاسع عشر نغير من موضوع الدرس إذ نجعل من عدسات البحث قضية جديدة .» (٢٩)

ويمثل الدرس النسوى الثورى المؤسس فى مئات من برامج الدراسات النسوية فى كافة أرجاء البلاد نقلة فى نموذج البحث . ولكن ما هو الدور الذى يمكن للرجال القيام به فى ذلك الإنتقال الكبير ابتعاداً عن قهر النساء المتمركز حول النوع الذكرى ؟ «هل

يمكن للرجال أن يتوصلوا إلى فهم مشابه ؟ بالطبع . وإذا كان الرجال لا يستطيعون تكرار التجربة الأنثوية فإنهم يستطيعون فهم ودراسة وجودها شريطة أن ينتبهوا إلى الفارق بين تجاربهم وتجارب النساء وعندئذ يمكن أن ينشأ عندهم منظور نسوي» (٣٠) وهو أدري بما تقول لأنها عملت مع بول لاوتر منذ أواخر الستينيات في العديد من المشاريع النسوية بما فيها المشاركة في إنشاء دار النشر النسوية وتأليف عدة كتب معاً . وإذا كان لاوتر هو أول ناقد نسوي أمريكي من الرجال فقد تبعه آخرون . وعبر عدد لا بأس به من الرجال خلال أوائل الثمانينيات عن التعاطف مع النسوية وأحياناً عن الإلتزام بها ومنهم وين بوث وجوناثان كلر وتيري إيجلتون ولورنس ليكنج وروبرت شولز وهم من نقاد الأدب الأكاديميين البارزين . ومن الواضح أن التحول في النموذج المعرفي يتعلق بكل المثقفين .

وقد اشتعل جدل عام ١٩٧٦ على صفحات مجلة البحث النقدي بين أنيت كولودنى وويليام مورجان حول «مشكلة النسوية الرجالية» . وذهب مورجان وهو «نسوي» إلى أن المضامين الثورية للدراسة الأدبية النسوية لا يمكن أن تقتصر على النساء الباحثات . ولذا لم يتقبل الإتجاه الإنفعالي الذي عبرت عنه كولودنى في مقالتها المعنونة «ملاحظات حول تعريف النقد الأدبي النسوي» عام ١٩٧٥ . وردت عليه كولودنى بأن «وجود الأستاذ الرجل كرمز للسلطة الفكرية وصاحب دور يحتذى في مجال الدراسات النسائية أو فصول تدريس الكتابة النسائية يمكن بالتأكيد أن يكون أمراً ضاراً ... وكما فهمت فيرجينا وولف بحق تحتاج النساء إلى غرفة خاصة بهن وقد يعنى هذا في بعض الأحيان فصلاً دراسياً» . (٣١) وتضع كولودنى على العكس من هو لا فتات التحذير حول الدراسات النسائية . وبعد عقد من الزمان اتخذت أليس جاردين موقفاً مشابهاً في عدد خاص من التبادل النقدي حول «الرجال في النسوية» إذ قالت : «أظن أن عليكم - يا حلفائنا الرجال - إصدار حظر حول الحديث عن النسوية / النساء / الأنوثة / الأنثى / الجنس / النسائي / الهوية / إلخ» . (٣٢) وقد أكدت مشاركة أخرى أمر الصمت هذا بقولها إن «الرجال حامون للأسلوب الأبوي» . (٤١) وهذا الموقف النسوي الراديكالي المبني على أيديولوجية إنفعالية تؤمن بالجوهريّة يضع مشروع الدراسات النسائية في وضع الإقصاء - وهو للمفارقة نفس الوضع الذي نشط نطاق وأثر الدراسات النسائية بشكل متفجر لكنه في نفس الوقت حد من هذا النطاق والأثر من داخل الميدان .

وفي أعقاب العديد من النشاطات والحركات الليبرالية والراديكالية في حقبة فيتنام بدأ رد فعل محافظ في الظهور والتكثف خلال السبعينيات . ورمزت لهذا الإتجاه في الثمانينيات انتصارات رونالد ريجان الانتخابية ونجاحات التيار الأصولي المسيحي المعروف بالغالبية الأخلاقية في المحاكم ومجالس الولايات والإعلام ثم بروز قوة اليمين

السياسى تدريجياً مما هدد كل الأجنحة السياسية للحركة السياسية - سواء أكانت ليبرالية أم اشتراكية أم راديكالية أم ثورية . (٣٣) وتعرضت الحقوق القانونية للمرأة حديثة الإكتساب كالحق فى الإجهاض والأجر المتساوى فى العمل والحماية الحكومية فى ظل برامج العمل الإيجابى إلى المعارضة واسعة النطاق . وتزايدت احتجاجات جماعات عديدة من النساء اليمينيات ضد حركة المرأة بأسرها ومكاسبها المتنوعة . وظهرت كتابات بأقلام النساء تعادى النسوية مثل **العفة الجديدة وحجج أخرى ضد تحرير النساء** (١٩٧٢) لميدج دكتر ، و **المرأة الأنثى** لأريانا ستاسينو بولوس (١٩٧٣) ، وعلى وجه الخصوص كتاب بيتى فريدان **المرحلة الثانية** (١٩٨١) . وعملت هذه الكتابات على زعزعة الأسس الأيديولوجية للدراسات النسائية مما أشعل حدة الخلافات السياسية الداخلية فى الحركة النسائية وأشار فى الوقت نفسه إلى الحاجة للتضامن واستمرارية الحركة السياسية . ووجد النسويون داخل وخارج الجامعة أنفسهم فى موقع دفاعى بشكل متزايد بدلاً من أن يكونوا فى موقع الهجوم . وعلى الرغم من نجاحات برامج الدراسات النسائية فإن الكثير منها لم ينجح فى الحصول على مخصصات مؤسسية كافية ومستقرة من أعضاء هيئات التدريس والموظفين ومصادر المكتبات ومنح الأبحاث والأماكن والأجهزة الضرورية . وبدأ مستقبل تلك البرامج فى الدراسات النسائية معرضاً للخطر فى الثمانينيات على ضوء رد الفعل اليميني فى الأمة وبالنظر لتزايد أعداد النساء المعاديات للنسوية فى أوساط اليمين السياسى واضطراب أنظمة الدعم المالى والإدارى فى الجامعات . ومع ذلك ازدهر البحث النسوى وكثرت أعداد برامج الدراسات النسوية .

الفصل الثانى عشر

جماليات السود

حركة تحرير السود فى عصر الفضاء

ينطوى تاريخ الشعب الأسود فى أمريكا الشمالية منذ العصور الإستعمارية على العبودية والقهر والنضال . وعندما انفصلت الولايات المتحدة عن إنجلترا فى عهد الثورة لم يشمل إعلان الإستقلال ولا الدستور ربع سكان البلاد وهم السود . وقد أخذت أعداد متزايدة من السود والبيض تدعو منذ الأيام الأولى لتأسيس الجمهورية إلى إلغاء العبودية . ودعا بعض القادة السمد مثل مارتين ر. ديلانى فى فترة ما قبل الحرب الأهلية إلى القومية السوداء بينما أوصى آخرون مثل فريدريك دوجلاس بالإصلاح الاجتماعى والاندماج . وفى تلك الفترة هاجر رواد من الأمريكيين السود إلى هايتى بينما أنشأ آخرون ليبيريا . وبعد ذلك وفى فترة الحرب العالمية الأولى دعا ماروكوس جارفى إلى إستقلال السود فى أفريقيا بينما رأى بوكرت . واشنطن ضرورة الحصول تدريجياً على المواطنة بالسود فى أمريكا بالعمل الشاق والتأهيل المهنى والترقى الأخلاقى . واعترض و . أى . ب . دويوا على برنامج واشنطن التوفيقى وطالب الأمريكيين البيض بالتعويضات داعياً بقوة لإعطاء الحقوق السياسية كوسيلة لتحقيق التقدم الإقتصادى والاجتماعى . وروج دويوا مثل جارفى للوحدة الأفريقية وقضى سنواته الأخيرة فى غانا . وقد ظهرت هذه البرامج السياسية والمختلفة

- المصالحة والاندماج أو الإصلاح الناشط بقوة والتعويض ، والقومية والحرية الأفريقية
- خلال حركة تحرير السود بقوة فى الفترة من أواسط الخمسينيات إلى أوائل السبعينيات .

وهناك مرحلتان رئيسيتان فى النضال فى فترة ما بعد الحرب لتحرير السود : (١) حركة الحقوق المدنية فى عام ١٩٥٤ إلى ١٩٦٤ ، و (٢) حركة القوة السوداء من ١٩٦٤ إلى ١٩٧٣ . وفى العام الذى أعقب الحكم الهام عام ١٩٥٤ فى قضية براون ضد الهيئة التعليمية والذى جرم الفصل العنصرى فى المدارس الحكومية ألقى القبض على روزا باركس فى بلدة مونتوجومرى بولاية الاباما لرفضها غير القانونى الجلوس فى مقعد القسم الخلفى من حافلة عامة . وأعقب ذلك مقاطعة السود فى المدينة كلها لخط الحافلة العامة لمدة سنة وتزامن معه إقامة إتحاد تحسين مونتوجومرى الذى رأسه مارتين لوثر كنج الابن ما أدى إلى أعمال من العصيان المدنى السلمى والتنظيم السياسى قدر لها أن تكون سمة الحركة على مدى العقد التالى . ووصلت فلسفة كنج الاندماجية الليبرالية ذات الإلهام المسيحى والتي تأسست فى مؤتمر الزعامة الجنوبية

المسيحي عام ١٩٥٧ إلى ذروة الدعاية والإقناع عام ١٩٦٣ فى خطابه المشهور «عندى حلم» فى مسيرة حاشدة على واشنطن ، كما وصلت إلى الذروة عام ١٩٦٤ عندما منح كنج جائزة نوبل للسلام . وفى هذه النقطة أقر الكونجرس قانون الحقوق المدنية لعام ١٩٦٤ وبعدها بعام أقر قانون الحقوق الانتخابية . وخلال ذلك وقعت عدة أحداث مهمة . ففى أوائل عام ١٩٦٠ نظم أربعة طلاب جامعيون سود إحتجاجاً بالجلوس فى متجر لسلسلة وولورث يمارس الفصل العنصرى ، وسرعان ما انضم لهم طلبة آخرون . ونظمت على مدى الأشهر القليلة التالية العشرات والعشرات من تظاهرات الجلوس فى شتى أرجاء الجنوب . وعند نهاية العام شكلت حركة الطلاب السود لجنة التنسيق السلمى الطلابية - وهى جماعة نشطت فى العام التالى لتحقيق الإندماج بتنظيم ركب الحرية التى انتهت باعتقال وسجن عشرات من المتظاهرين المسالمين . واستغرق أول ركب للحرية أسبوعين وانتهى بأحداث عنف فى مايو ١٩٦١ . وقد قام به ثلاثة عشر شخصاً من السود والبيض تحت رعاية مجلس المساواة العنصرية . وفكرة هذا الركب هى تحدى قوانين الفصل العنصرى فى مواقف الحافلات التى تربط بين الولايات . وأنهت لجنة التجارة بين الولايات هذا الفصل العنصرى فى سبتمبر ١٩٦١ . وتميزت حركة الحقوق المدنية التى استغرقت عقداً من الزمان بالمقاومة الواسعة والمتزايدة للفصل العنصرى وتشكيل المنظمات الحركية السلمية وشيوع فلسفة الإندماج العنصرى وانتصارات مهمة تحققت فى المحاكم والإعلام .

ولم يحسن حق تناول الطعام فى المطاعم مع البيض وركوب الحافلات العامة معهم كثيراً من الوضع الإقتصادى أو السياسى للسود . إذ ظلت الأوضاع المعيشية فى أحياء السود بالمدن الكبرى والبلدات الريفية الصغيرة بائسة لأعداد كبيرة منهم . وبرغم المكاسب التى تحققت فى الحقوق المدنية إندلعت الإضطرابات فى العديد من المدن الشمالية . وترمز إضطرابات واتس فى مدينة لوس إنجيليس خلال أغسطس ١٩٦٥ إلى نقمة السود وسخطهم الذى لم تعبر عنه منظمات وفلسفات الحقوق المدنية الموجودة وأطلق مارتين لوثركنج من ١٩٦٦ إلى ١٩٦٨ «حملات الفقراء» كأداة للإحتجاج على الوضع الإقتصادى المتردى للسود . غير أن التحالف الذى كان أقامه من الليبراليين البيض وناشطى السود من الطبقة الوسطى وفقراء السود انهار مما أشار إلى مرحلة جديدة فى النضال من أجل تحرير السود . وخلال تلك الفترة لقيت دعوات القوة السوداء التى أطلقها مالكولم إكس وأدم كلافتون باول وستوكلى كارمايكل وغيرهم أذاناً صاغية . وبدا بشكل متزايد أن أسلوب الإحتجاج السلمى السابق ومعه هدف الإندماج السابق لم يعودا مجديين . ودعا الزعماء الجدد مستلهمين الحركات الثورية المعادية للاستعمار فى الكاريبي وأمريكا اللاتينية وآسيا وفى أفريقيا على وجه الخصوص إلى القومية السوداء كما دعوا أحياناً للثورة . وأظهر الفخر

بالزنوجية نفسه بتزايد شعبية الأسماء والأزياء وأشكال تصفيف الشعر الأفريقية وبالأكثر فى صعود السياسات الراديكالية التى رمز لها بشكل يبقى فى الذاكرة تكوين حزب الفهود السود عام ١٩٦٦ وقيام اثنين من الرياضيين الأمريكيين بأداء تحية القوة السوداء خلال تسلمهما لميداليات فى الألعاب الأولمبية عام ١٩٦٨ . وتميز عقد حركة القوة السوداء عن العقد السابق لحركة الحقوق المدنية بالتحول المثير للانفصالية والقومية كأهداف سياسية بدلاً من الإندماجية ، وبالتحول لأعمال الشغب والمقاومة المسلحة والثورة بدلاً من عدم العنف والمقاومة السلبية كوسائل للنضال ، وبالتحول إلى الطبقات الدنيا والفقراء السود ك جماهير بدلاً من الطبقات الوسطى السوداء والبيضاء ، وبالتحول للفخر العنصرى والزنوجية والأفريقية كمعايير للقيمة بدلاً من التقاليد والمقاييس الأوروبية - الأمريكية .

وحدث فى فترة حركة التحرر للسود فى أمريكا ميلاد جديد - أو «نهضة جديدة» - فى فنون السود بما فيها الشعر والدراما والقصة والنقد الأدبى .^(١) واكتسب النقد الأسود على وجه الخصوص خلال أيام حركة القوة السوداء حيوية وأهمية خاصة كما نجد مثلاً فى أعمال الكتاب - النقاد أميرى بركة ولارى نيل ، والمحرم هورست فولر ، والنقاد الأكاديميين أديسون جيل الابن وستيفن هندرسون وداروين ت . ترنر . وحدثت خلال السبعينيات والثمانينيات ظاهرتان جديرتان بالملاحظة . أولاهما ظهور جيل جديد من النقاد السود كما يظهر فى إسهامات هوستون أ . بيكر الابن وهنرى لويس جيتس الابن . وثانيتها بروز نسوية سوداء مميزة ولا سيما فى الأعمال النقدية للكاتبات تونى كيد بامباروا ومارى إيفانز أودرى لورد وأليس ووكر بجانب الأكاديميات باربارا كريستيان وجلوريا ت . هل وباربرا سميت وإيرلين ستيتسون ومارى هيلين واشنطن . وأخيراً بذل الكثير من الجهد فى البحث والتعليم المتركزين حول تأسيس برامج دراسات السود التى بدأت فى الظهور فى أواخر الستينيات واستمرت تشغل مثقفى الجامعة حتى أواسط الثمانينيات .

علم الجمال الأسود

عندما أسس مالكولم إكس فى يونيو ١٩٦٤ منظمة الوحدة الأفروأمريكية (على غرار منظمة الوحدة الأفريقية التى تأسست فى أثيوبيا عام ١٩٦٣) صاغ بيان الأهداف والأغراض الأساسية الذى أعلن : «علينا إطلاق ثورة ثقافية لإلغاء غسيل المخ عن شعب بأسره . ولا بد أن تكون ثورتنا الثقافية الوسيلة التى تقربنا من إخواننا وأخواتنا الأفارقة . ويجب أن تبدأ فى المجتمع وتقوم على المشاركة الاجتماعية . إن الأفارقة - الأمريكيين لن يشعروا بالحرية فى الإبداع إلا عندما يستطيعون الاعتماد على دعم المجتمع الأفرو - أمريكى . وينبغى على الفنانين الأفارقة - الأمريكيين أن

يدركوا ضرورة استلهاهم العنصر الأفرو - أمريكى . (٢) وقد سعى مالكولم إكس فى إدراكه للتشردم المتزايد والباعث على العجز فى النواحي السياسية والإقتصادية والاجتماعية والثقافية بين الشعب الأمريكى الأسود إلى توحيد السود فى منظمة غير دينية وغير مذهبية تركز نشاطها الحركى للتحرر من القهر وتضامن السود . وكان يعارض الاندماج كهدف سياسى ويسعى بدلاً منه إلى الإستقلال الثقافى القائم على إخاء كل ذوى الأصول الأفريقية . وذهب إلى أن الفنانين السود نشأوا فى مجتمع السود وهم مسئولون أمامه . ومعايير كل الفنون السوداء متجذرة فى الحياة الاجتماعية للسود ومستمدة منها . أما الجماليات الأوروبية - الأمريكية فلا صلة لها بالسود فى فلسفته هذه عن القوة السوداء وهى الأكثر تمثيلاً ونفوزاً فى الأفكار المماثلة.

وكان هويت و . فولر من أكثر المثقفين الأدباء ترويجاً لعلم جمال متميز للسود من أواسط الستينيات إلى أوائل السبعينيات ، وهو محرر مجلة **نيجرو دايجست** (الملخص الزنجى) التى أعيدت تسميتها **عالم السود** فى ١٩٧٠ . ويحظى باحترام واسع وكان رائداً لمنظمة الثقافة الأمريكية السوداء المتمركزة فى شيكاغو وكانت تعقد ورش عمل أسبوعية للفنانين السود ومنهم رواد مثل جويندولين بروكس ودون ل . لى . ويربط فولر صراحة فى مقالته «نحو علم الجمال الأسود» (١٩٦٨) بين مشروعه لوضع علم جمال للسود وبين حركة القوة السوداء مضيفاً أن «الثورة السوداء بادية فى الآداب كما هى فى الشوارع» . (٣) وعند فولر وغيره فإن وضع السود فى أمريكا يرقى إلى مرتبة الإستعمار الداخلى . وهناك «حوائط فاصلة عالية وسميكة أقامتها الكراهية والتاريخ» (٥٨٥) ويحتاج السود لتحقيق الوحدة والقوة داخل مجتمعهم إلى استعادة وإعادة كتابة جذورهم التاريخية المميزة : «إن الطريق إلى التضامن والقوة يمر حتماً عبر استعادة الفن والثقافة السوداء وصبغها بالعقائدية» (٥٨٧) والمطلوب هو «أسطورة للسود» خالية من تأثير القيم الثقافية البيضاء العنصرية . ويحتفى فولر بالأساليب والإيقاعات والفنون المميزة لموسيقى ولغة السود التى تعكس شخصية السود المتميزة وتجاربهم بما تمليه من توجهات . وهو يعبر عن شكوك حول مشروع وضع جماليات سوداء رغم لهجة التوكيد فى كتابته . «إن الطريق إلى ذلك المكان - إن كان يوجد - لا يمكن بالتعريف أن يمر خلال المسارات العامة للأدب» (٥٨٢) والشئ الجوهري فى «هذه التجربة الدقيقة والخطيرة هو ظهور نقاد سود جدد يتمكنون من التعبير عن الجماليات الجديدة والدعوة لها ثم يحركون الهجوم الذى طال انتظاره ضد الافتراضات المقيدة التى يضعها النقاد البيض» . (٥٨٧)

ويربط الشاعر والمحرر لاري نيل مثل فولر بين حركة الفنون السوداء الناشئة وحركة القوة السوداء . ويستعرض فى مقالة ذائعة كتبها فى تلك الفترة بعنوان «حركة

الفنون السوداء» (١٩٦٨) الجهود الوليدة للفنانين السود الجدد في الانفصال عن الأساليب الفنية (البيضاء) المسيطرة وريادة أنماط للإبداع تقوم على العنصر الأفريقي . وهو يعتبر المجتمع الأفرو - أمريكي جزءاً من الحركة المنبثقة للدول المستعمرة في العالم الثالث بحثاً عن التراث المحلى المفقود - ليس فقط في التنظيمات الاجتماعية والإقتصادية والسياسية ولكن أيضاً في الأساطير والتاريخ والثقافة والروح الأخلاقية . وبدون ثقافة مميزة لن يتمكن الشعب المستعمر من مقاومة من يقهرونه إلا بسلسلة من ردود الأفعال . وتدعو هذه النظرية الثقافية المستمدة من فرانتز فانون ورون كارينجا إلى نبذ المعايير العامة وإعادة تطوير الأساليب والتقاليد الفنية العرقية التي انتقصت مكانتها في السابق . وعلى هذا فشلت نهضة هارلم المحتفى بها في الفترة المبكرة بين الحربين :

إنها لم تتوجه لأساطير وأساليب حياة المجتمع الأسود . وفشلت في أن تضرب جذورها بشكل ملموس في نضالات هذا المجتمع لكي تصبح صوته وروحه . إن ما يكمن في حركة الفنون السوداء هو الفكرة القائلة بأن الشعب الأسود يشكل مهما كان تشبته أمة داخل بطن أمريكا البيضاء . وليست هذه فكرة جديدة فقد قال جارفى بها ويقول بها الآن إليجا محمد . ومفهوم القوة السوداء يبنى على هذه الفكرة .^(٤)

وكانت فلسفة الاندماجية الإرتدادية تتطلب في مجال علم الجمال إعتناق الممارسات العامة السائدة والتخلي عن الممارسات المحلية بينما توصى فلسفة القومية التقدمية - سواء اشتقت من البرامج السياسية لفكرة الوحدة الأفريقية أو أفكار المسلمين السود أو مشاريع العالم الثالث الثورية - باحترام أساليب الحياة والفن الوطنية الأصلية مع تجاهل الأساليب الغربية المفروضة . وقد عبر ستوكلي كارمايكل رئيس لجنة التنسيق السلمى الطلابية والكاتب المشارك في **القوة السوداء** (١٩٦٧) عن هذا الموقف بوضوح : «إن ما يجب إلغاؤه ليس هو مجتمع السود بل حالة التبعية الإستعمارية التي فرضت عليه . ولابد من المحافظة على الشخصية الاجتماعية والثقافية لمجتمع السود كما لابد أن يكتسب المجتمع حريته بينما يحافظ على تماسكه الثقافى . وهذا هو الفارق الأساسى بين الاندماج كما يمارس الآن وبين مفهوم القوة السوداء».^(٥) إن السياسة وعلم الجمال - القوة السوداء والفنون السوداء - يسيران معاً .

وقد حاول لارى نيل شخصياً إرساء علم الجمال الأسود الناشئ داخل نظرية طقسية للفن تذكرنا بناقد الأسطورة فرانسيس فرچيسون . وهو يصف موسيقى السود في خاتمة **النار السوداء** : **مجموعة من كتابات الأفارقة الأمريكيين** (١٩٦٨) ، الذى جمعه هو وليروى چونز ، بأنها الشكل الأساسى القديم للتعبير الأسود . ويريد أن يتخلى شعر السود عن الإتجاه النصى ويعود للأداء الطقسى الشفاهى : «يجب على الشعراء تعلم الغناء والرقص وترتيل أعمالهم داخليين بعنف فى جوهر تجاربهم

الشخصية والجماعية . وعلينا أن نجعل الشعر يحفز الناس لفهم أعمق لحقيقة ذلك الشيء . وأن نجعل الشعر ككاهن أو ساحر أسود يلعب السحر بالكلمة على العالم» (٦٥٥) ويرى نيل أن الأدب المكتوب شكل غربى نخبوى لا صلة له بجماهير الشعوب السوداء . «يمكن تدمير النص ولن يؤذى أحد بأى حال من جراء ذلك» (٦٥٢٠) وحيث أن الموسيقى والحكايات الشعبية الشفهية الاجتماعية هي ينبع الفن الأسود الصادق يجب على الفن الجديد أن يعود إلى تلك المصادر لكي يصبح جزءاً عضوياً من حياة السود المعاصرة . والسياق العام لعلم الجمال الأسود الناشئ هو العالم الغربى المنحط والمعادى للإنسانية . «إن العالم الأبيض - الغرب - يظهر الآن كمخلوق يحتضر منزوع الروح تماماً . وحيث أن الحالة هذه فالأمل الوحيد هو نوع من الانسحاب النفسى من قيمه وافتراضاته» . (٦٤٨)

ولم يتفوق أى فنان أسود فى تلك الفترة على ليروى جونز فى الترويج والدعاية لمشروع الجماليات السوداء . وقد غير «اسمه العبودى» عام ١٩٦٨ إلى إسم مسلم هو أمير بركة (الأمير المبارك) ثم غيره عام ١٩٧٠ إلى النطق السواحلي أميرى بركة . وكان بركة يعيش فى قرية جرينتش بين عامى ١٩٥٨ و ١٩٦٥ مرتبطاً بجيل «البيت» الطليعى ومتزوجاً من امرأة بيضاء تدعى هيتى كوهين . وقد ترك القرية عام ١٩٦٢ وذهب إلى هارلم ثم عاد إلى نيوارك (بلدته الأصلية وهى مدينة غالبة سكانها من السود) وطلق هيتى كوهين عام ١٩٦٥ ثم تزوج امرأة سوداء تدعى سيلفيا روبنسون فى ١٩٦٦ . وتحول فى العام نفسه إلى قومى أسود تحت تأثير مالكولم إكس ثم رون كارينجا مؤسس وزعيم الحركة القومية للولايات المتحدة بالساحل الغربى . وكان بركة خلال الفترة من ١٩٦٥ إلى ١٩٧٣ الشخصية الرئيسية فى حركة الفنون السوداء . وكان يروج بالكثير من الدعاية لعلم الجمال الأسود والقومية السوداء والمشاركة الاجتماعية السوداء . وكانت أدواره القيادية فى مسرح ومدرسة الفنون السوداء فى هارلم الذى لم يطل به الأمد وفى تجربة «بيت الروح» فى نيوارك وفى مؤتمر الشعب الأفريقى عام ١٩٧٠ الذى عقد فى مدينة أتلانتا دلائل بادية للعيان على الانتقال واسع النطاق بين المثقفين السود من فلسفة الاندماج بين الأعراق المرتبطة بحركة الحقوق المدنية إلى فلسفة القومية المتصلة بحركة القوة السوداء . ونشر بركة بين عامى ١٩٦٧ و ١٩٧٣ حوالى اثنتى عشرة مسرحية وأربعة مجلدات شعرية وأربعة كتب من المقالات وثلاث مجموعات وكتاب قصص . وألقى العديد من المحاضرات وأقام منظمات اجتماعية متنوعة وكتب سيناريو فيلم وأسس داراً للنشر وشارك فى تأسيس مجلة للموسيقى . ويتصل الكثير من هذا النشاط بتطور علم الجمال الأسود . (٦) وعندما تحول بركة عام ١٩٧٤ من القومية الثقافية إلى الأممية السياسية ليصبح ماركسياً لينينياً . انتهى رمزياً دوره القيادى فى حركة الفنون السوداء الآفلة. (٧)

ويسجل بركة تحوله من علم الأدب الظاهراتى إلى الجماليات السوداء والقومية السوداء فى البيت : **مقالات اجتماعية (١٩٦٦)** وهى مجموعة تضم ستاً وعشرين مقالة من فترته الإنتقالية من عام ١٩٦٠ إلى ١٩٦٥ . وكانت نظريته الظاهراتية السابقة فى الفن تصر على أسبقية العملية على المنتج ، والوظيفة على الشكل ، وصنع الفن على المصنوع ، والروح على المادة ، والوجود (الفعل) على الوجود (الاسم) . وكانت تمثل هجوماً على علم الشعر الشكلى :

إن العقل الأكاديمى الغربى هو أفضل مثال لاستبدال عبادة المصنوعات بالوعى الصاعق للعملية الفنية .^(٨)

أعبد الفعل إن كنت تريد شيئاً . (٦٧٥)

إن الفن الشكلى أو المصنوعات المخلوقة كى تتسق مع الأشكال المسبقة السابقة تخلو تقريباً من قيمة الفعل هذه . (٧٤)

إننى أتحدث عن عملية الفعل ، التشكل ، والظهور للوجود ، والوجود فى الوقت . ولهذا أعتقد بوجود قيمة خاصة فى الموسيقى الحية . (١٧٤)

إن المقلد هو أكثر الظواهر مدعاة للشفقة . (١٧٦)

وقد مرت فلسفة بركة فى الفن المعادية للمحاكاة وللشكلىة بالتنقيح عندما عبر عن جماليات السود . إذ استبعدت التعبيرية الشخصية لعلم الأدب الظاهراتى لأن الفن الأسود لابد له من أبعاد إجتماعية وسياسية . ويعلن بركة فى «البيان» (١٩٦٥) أن «دور الفنان الأسود فى أمريكا هو المساعدة على تدمير أمريكا كما يعرفها . ودوره هو الإبلاغ عن طبيعة المجتمع والتعبير عنها وعن نفسه فى ذلك المجتمع بحيث تدفع دقة تصويره الآخرين للحركة...» (٢٥١) وتتطلب المهمة الاجتماعية السياسية للفن الأسود علماً أدبياً تعليمياً - تأثيرياً يتجذر فى المحاكاة : إن التقارير الدقيقة للفنان تعلم الجمهور الأسود وتدفعه لتصحيح فهمه السياسى وحركته . ويقول بركة فى قصيدته «الفن الأسود» المنشورة فى **السحر الأسود : قصائد مجموعة ١٩٦١ - ١٩٦٧** :

نريد ((قصائد تقتل))

قصائد مغتالة . قصائد تطلق

المدافع . قصائد تصارع الشرطة فى الأزقة

وتنتزع أسلحتهم تاركة إياهم قتلى

بالسنة منزوعة .

والشعر فى زمن الاضطرابات والعنف لابد أن يروج للنشاط الثورى . والشاعر السياسى والواعظ والثورى هم شخص واحد .

ومن المقالات الرئيسية فى كتاب البيت : مقالات إجتماعية مقالة «ميراث مالكولم إكس ومجىء الأمة السوداء» (١٩٦٥) وهى ترسم الخطوط العامة للامح علم الأدب الثقافى . ويرى بركة أن السياسة والنظرية الإجتماعية والدين والفن تنتج كلها أنماطاً منظمة من الصور تولد الوعى الثقافى والإستقلال القومى . ومن هنا فإن مهمة الفن الأسود المعاصر هى الهجوم على الصور العامة (البيضاء) السائدة وتدعيم الصور السوداء كوسيلة لتوليد الوعى الأسود المستقل والأمة والثقافة السوداء. ويعلن بركة أنه «عندما يظهر هذا الكتاب سيزداد لونى سواداً» . (١٠)

دعا هويت فولر النقاد الأدبيين السود فى ١٩٦٨ أن يفصلوا ويروجوا للجماليات السوداء الجديدة - وهى مهمة قام بها على نحو بارز ستيفن هندرسون وأديسون جيل الإبن من بين نقاد سود أكاديميين آخرين . ويقدم هندرسون فى مقدمة بطول دراسة بعنوان «أشكال الأشياء غير المعروفة» لمجموعته فهم الشعر الأسود الجديد (١٩٧٣) معالجة دراسية معقدة لعلم الجمال الأسود مستخدماً «الشعر» كمادته الأساسية . وهو يفترض على سبيل شرح خصوصية تجربة السود فكرة «مجال الروح» وهو مستودع متماسك متشكل تاريخياً يحتوى التجارب الاجتماعية والقيم الأخلاقية والسياسية والأشكال اللغوية والممارسات الدينية والطموحات الناشئة للسود فى أمريكا . وكان قبل سنوات أسمى «مجال الروح» «بالروح» فقط ووصفه بأنه «لا وعى» السود .^(٩) وتخرج من هذا المجال كل أشكال التعبير الأسود بما فيها كشوفات كراهية النفس («المكون الزنجى») . وتنبع من مجال الروح الاجتماعى جذور الزنوجية والأمة السوداء وعلم الجمال الأسود ، وهذا المجال تتشعب به أعمال الفنانين السود . ومن الناحية التاريخية فإن حركة تحرير السود بما فيها مظهرها الثقافى فى حركة الفنون السوداء يشهد على إنفجار «الروح» فى أمريكا فى عصر الفضاء. ويسعى هندرسون كناقذ أدبى إلى تحديد الأنسجة البنائية والموضوعية المميزة للشعر الأسود . وهو يفعل ذلك بصورة رائعة إذ يحدد عشر خصائص للكلام الأسود وعشر خصائص لموسيقى السود تغطى الأساليب الخاصة القافية الشعبية والشكلية والإحياءات والألفاظ والصور والإيقاع والنغمة والشخصية والنوع الأدبى وكلها تشكل وتسم التعبير الشعرى للسود.

وعلم الأدب الثقافى عند هندرسون يصلح أساساً للممارسة النقدية : إن الفن بالطبع بما فيه الأدب لا يوجد فى فراغ وهو يعكس - ويساعد فى تشكيل - حياة الذين ينتجونه . وهو يفعل هذه الأشياء فوق ذلك بسبب الإبراز والتقنية الخاصة للتجربة وهى ما يميزه . ولذا فالأدب هو التنظيم الكلامى للتجربة فى أشكال جميلة ، لكن ما نعنيه «بالجميل» و «الأشكال» يتوقف إلى حد مهم على طريقة الشعب فى الحياة واحتياجاته وآماله وتاريخه - باختصار ، على ثقافته . (١٠)

ولم يؤمن هندرسون بوجود أشكال عالمية من «الجمال» ، فكل الأشكال الجمالية بنت الثقافة . وليس من الضروري ولا من الواقع فى شىء أن يكون الشكل الجميل فى الجماليات الأوروبية - الأمريكية هو نفسه الشكل الجميل فى الجماليات الأفرو - أمريكية . ولهذا يتطلب وصف وتقييم حركة الفنون السوداء جماليات سوداء خاصة متجذرة فى مجال الروح وفى التجربة والتاريخ الأسود . والنقاد الأدبيون السود وحدهم يستطيعون فهم وتقييم لغة وإيقاع وصور ونغمة وبناء ومعنى وقيمة الشعر الأسود المعاصر على النحو الصحيح والفعال . «من هو الأكثر كفاءة فى الحكم على الشعر الأسود ؟ يجب كما هو واضح أن يحكم السود لأن الشعر - على الأقل الشعر المعاصر - موجه لهم» . (١٠) وباختصار «فإن المعايير النهائية للتقييم النقدي لابد أن توجد فى مصادر الخلق ، أى فى المجتمع الأسود نفسه» (٦٠) وعلى الرغم من أن كلمات هندرسون الختامية تسمح بإمكانية أن تتغير قيم القراء من غير السود إيجابياً وتتوسع مداركهم بالأدب الأسود إلا أنه لم يهتم شخصياً بهذه الأمور .

وكان أديسون جيل الابن أكثر نقاد الأدب الأكاديميين جهداً فى ترسيخ الجماليات السوداء الناشئة والترويج لشعبيتها . فقد جمع فى عام ١٩٧١ كتاباً كان علامة فارقة يضم ثلاثة وثلاثين مقالة ومقتطفاً وبياناً تشمل أعمالاً معاصرة بأقلام بركة وفولر وكارينجا ولى ونيل بجانب شخصيات أكبر من أمثال و . إى . ب دوبا ولا نجستون هيوز وچون أوليفر كيلينز وألان لوك وريتشارد رايت . ويعبر جيل فى النصوص الافتتاحية والختامية فى **علم الجمال الأسود** (١٩٧١) عن وجهة نظره فى جماليات السود التى يطرحها كجهد إصلاحى سياسى وفنى يرمى إلى نزع الأمركة عن الوعى والأدب الأسود ، وكمشروع له جذوره الضاربة فى التراث الأفرو - أمريكى . ويهاجم «النقد غير الكفء والعقيم من جانب الأكاديميين الأمريكيين»^(١١) ولا سيما الشكليات والليبراليين . ويحث كل الفنانين السود ليس فقط على استعادة تراثهم وثقافتهم الخاصة والإعتماد عليها وإنما كذلك على مقاومة إغراءات الإستيعاب التى دمرت الأعمال الأدبية للعديد من الكتاب السود السابقين أمثال جيمس ولدون چونسون وجيمس بالدوين ورالف إليسون .

وعلم الجمال الأسود لجيل واحد من عدد من المجموعات المهمة التى نشرت خلال فترة حركة القوة السوداء بما فيها **النار السوداء** (١٩٦٨) جمع ليروى چونز ولارى نيل، و **الأصوات السوداء الجديدة** (١٩٧٢) جمع إبراهيم شايمان ، وفهم الشعر الأسود الجدى لستيفن هندرسون وقد نشرت كلها المعلومات حول حركة الفنون السوداء المتنامية وحول هدف وضع علم الجمال الأسود . وكان **التعبير الأسود لجيل** (١٩٦٩) قدم مجموعة كبيرة من النقد الأدبى الأسود فى القرن العشرين - وهى الأولى من نوعها فى أمريكا .

ويدعو جيل فى تصديره لكتاب **التعبير الأسود** وفى أمكنة أخرى النقاد السود لممارسة النقد الأخلاقى والترويج للفن الأخلاقى . وربط هذه الدعوة ربطاً وثيقاً بحركة القوة السوداء :

فى عام ١٩٦٥ ألقى ستوكلى كارما يكل بنفسه ضد تيار التاريخ الأمريكى وأبعد نفسه عن ظهر النمر المريض وأتبعه كثير منا . وعندما فعلنا ذلك بدأنا نحلم أحلاماً تختلف عن أحلام آبائنا . لم نحلم بالاندماج بل بالقومية ، ولا ببوتقة الإنصهار بل بالنظرية التعددية ، ولا بالمجتمع الكبير بل بمجتمع جديد . والأهم من ذلك أننا حلمنا بخلق كنعان من حطام المجتمع الأمريكى ، وبخلق أمة لا تقوم على المدفع بل على الأخلاق . وإذا كانت هذه أحلام يائسة إذن فذلك مستقبل الإنسانية . (١٢)

النقد الأدبى الأسود إذن عليه مساعدة قضية العدالة ، ولا يكفى شرح الصنعة الفنية المعقدة أو استكشاف الخواء الميتافيزيقى البديع كما فعل النقاد الشكليون والوجوديون . فجيل يريد نقداً أخلاقياً وأدباً أخلاقياً يعنى بالأبعاد السياسية والاجتماعية والتاريخية فى الحياة . ويلح فى تأريخه الشامل للرواية السوداء طريق **العالم الجديد** (١٩٧٥) على أن «الشرط الأول لتربية الحساسية الجمالية فى مجتمع القهر هو إنهاء القهر .. وبمعنى أكثر تجسيدا فإنه قبل أن ترى أغلبية سكان الأرض الجمال وتحسه وتسمعه وتقدره لابد من إيجاد عالم جديد ، لابد أن تجعل الأرض حرة وصالحة لسكنى كل البشر . وهذا هو جوهر أيديولوجية الجماليات السوداء والمعيان الرئيسى لتقييم الفن ...» (١٣)

وبينما ألزم المثقفون الأدبيون السود من أمثال نيل وفولر وبركة وهندرسون وجيل وغيرهم أنفسهم بمشروع الجماليات السوداء لم يلتزم به الكثير غيرهم . إذ عارض علم الجمال الأسود شخصيات مميزة من السود أكبر سناً مثل روبرت هايدن وابن وسوندرز ريدنج وناثان أ. سكوت وابن وميليفين تويسون. ولنشر إلى مثل واحد فقط لنجد أن سكوت إنتقد فى تأريخه لأدب السود بعد الحرب ، والذي نشر فى دليل **هارفارد للأدب الأمريكى المعاصر** (١٩٧٩) ، دعاة علم الجمال الأسود لتحزيمهم له بلا مرونة ولتخطيهم الفلسفى ولعدم التسامح ولا سيما مع النقاد البيض ولرفضهم لكتاب سود مهمين (وخاصة رالف إليسون) ولإنفصالياتهم العرقية . ويريد سكوت وغيره من الفن الأسود أن يتمشى مع أعلى معايير الفن العالمى ولا يقبلون أية جماليات عنصرية خاصة بقومية بعينها .

النظرية والممارسة النقدية

ينعى أديسون جيل فى سيرته الذاتية **ولد عنيد : أوبيسية شخصية** (١٩٧٧) الضياع المفاجئ للإلتزام الجماعى ونشوب الصراعات الداخلية فى وسط جماعة

المثقفين السود عام ١٩٧٣ . وفى العام التالى تحول أميرى بركة إلى الأهمية الاشتراكية محتضناً الطبقة العاملة العالمية . وتوقفت فى ١٩٧٣ دورية هويت فولر عالم السود . وتصادف إنحلال حركة القوة السوداء ومعه مشروع جماليات السود مع نهاية حرب فيتنام مما أشار إلى ما يبدو نهاية للنهضة الجديدة فى أدب السود وأدى إلى فترة من التنوع النظرى والجهود الفردية ، وإلى ظهور نقاد أصغر سناً والكاتبات النسويات من السود . ومن الناحية التاريخية نرى أن مجموعة من المثقفين الجدد الذين ولدوا بين نشوب الحرب العالمية الثانية وحرب كوريا قد حلوا محل جيل بركة وفولر وجيل وهندرسون وكنج ومالكولم إكس ونيل وهم ولدوا بين أواسط العشرينيات وأواسط الثلاثينيات .

اتسم النقد الأدبى الأسود خلال ذروة النهضة الجديدة بعدد كبير متنوع من المناهج يتراوح من نظرية بركة الظاهراتية المبكرة إلى نقد الأسطورة عند نيل ، ومن النقد الاجتماعى لفولر إلى الممارسة التاريخية الجمالية عند هندرسون ، ومن نقد جيل الأخلاقى إلى نقد بركة الثقافى المتأخر . وقد اتحد هؤلاء النقاد فى أواخر الستينيات فى ضيقهم من الإنعزالية التى ترسخها الشكلية والوجودية وفى إلزامهم بالتاريخ الأسود والسياسة الانفصالية . وأدت هذه السمات أن يصبح نقدهم اجتماعياً وسياسياً وتاريخياً وحكمياً فى وقت واحد . وعلى سبيل الإستطراد ، نشر جيل سيرة لبول لورانس دنبار عام ١٩٧١ ودراسة نقدية لكود ماكاى فى ١٩٧٢ . ولم يظهر أحد من هؤلاء النقاد أى اهتمام جدى بعلم التأويل أو نقد استجابة القارئ أو البنيوية أو التفكيكية أو النسوية التى برزت بالطبع عند نهاية حركتهم . ولم يكونوا كذلك أتباعاً مخلصين لماركس أو فرويد .

وقد تحولت بعض النسويات البارزات مثل أنجيلا ديفيس وباربارا سميث إلى الماركسية مثل بركة . وربما كان أكثر المثقفين السود الاشتراكيين الأكبر سناً إثارة للإهتمام ونفوذا هو هارولد كروز المتعاطف مع القومية السوداء وجماليات السود . وقد نشر كتابين حظيا بانتشار واسع فى الستينيات - **أزمة المثقف الزنجى** (١٩٦٧) و **التمرد أم الثورة ؟** (١٩٦٨) وكروز مثقف من مثقفى نيويورك فى الأربعينيات وعضو فى الحزب الشيوعى حتى أوائل الخمسينيات ، وقد تمكن من توثيق التجربة المعقدة للجيل الأكبر من الأدباء السود مع الماركسية المنظمة بصورة مقنعة . وفى النهاية ازداد ضيقه بقيود الواقعية الاشتراكية والأهمية القسرية والعنصرية الحزبية وسياساتها الداخلية إلى درجة دفعته لنوع من الاشتراكية المستقلة طورها منذ الخمسينيات . ولم يعارض كروز الحزب فحسب بل عارض المنظمات السوداء الاندماجية مثل الإتحاد القومى لترقية الملونين والعصبة الحضرية ومجلس المساواة العنصرية ومؤتمر القيادة المسيحية الجنوبى ولجنة التنسيق السلمى الطلابى . واشتعل سخطه على النزعة

الإندماجية عام ١٩٦١ فى مناقشة مع الناقد الأدبى الأكاديمى الأسود ج . سوندرز ريدنج . ويخلص كروز من هذه التجربة إلى أن «دعاة الإندماجية مثل ريدنج هم أكثر ضرراً على النهضة الثقافية فى فكر السود من الإندماجين الماركسيين» .^(١٤) ومما له مغزى أن كروز تعاون مع بركة فى مسرح الفنون السوداء بهارلم فى منتصف الستينيات وتزعم لواء الدعوة للحركة القومية السوداء وإن لم يخل ذلك من توجيه الانتقادات لها .

ويرى كروز أن «وضع السود له ثلاثة جوانب مهمة : جانب سياسى وجانب إقتصادى وجانب ثقافى . ويتطلب كل جانب مدخلاً خاصاً» .^(١٥) وبينما يشجع كروز التفاعل بين الثلاث جبهات فى النضال من أجل تحرير السود فإنه يدعو للإستقلال النسبى عن الجبهة الثقافية . ويخشى من سيطرة الأيديولوجيين السياسيين بالكامل على النضال الثقافى . وقد انتقد مسرح الفنون السوداء الذى أسسه بركة فى أواخر الستينيات بسبب خلطه بين الجوانب الفنية والسياسية للثورة السوداء . إذ يتطلب تغيير مضمون الدراما تغيير المجتمع وليس العكس . وبجانب ذلك فليس مسرح بركة قومياً ولا انفصالياً بما فيه الكفاية .^(١٦) ويدعو كروز مراراً لظهور نقاد ثقافيين سود جدد ومستقلين يستطيعون وضع معايير وقيم وسياسات ومناهج وأنماط سوداء مميزة للنقد .

ويحتوى كتاب جيل علم الجمال الأسود على تاريخ موجز للنقد الأدبى الأسود من الحرب العالمية الأولى حتى ١٩٧٠ . ويركز هذا العرض الذى كتبه داروين ت . ترنر على ست جماعات من النقاد السود . الأولى هى النقاد السود الذين كرسوا جهودهم بالأساس إلى الأدب الأبيض فى عمومته كما فعل مثلاً ويليام ستانلى بريثويت وبنجامين براولى وناثان أ . سكوت . وتتألف المجموعة الثانية من المؤرخين الثقافيين مثل و . إى . ب . دوبا وآلان لوك وچون هوب فرانكلين الذين وجهوا اهتماماً طيباً وإن جزئياً للكتاب السود . والمجموعة الثالثة تضم النقاد الاجتماعيين مثل الريدج كليفر وهارولد كروز اللذان عرفا أساساً بتقييمهما الخارق للعرف لكتاب وحركات معينة . وتتشكل الفئة الرابعة من عديد من الشعراء النقاد يتراوحون فى فترة ما بين الحربين من جيمس ويلدون چونسون وكاونتى كلن إلى والاس ثورمان ولانجستون هيوز ، وفى فترة ما بعد الحرب من أرنا بونيتروز وريتشارد رايت إلى رالف اليسون وچيمس بالدوين . والمجموعة الخامسة تتكون من النقاد الأكاديميين البارزين بما فيهم بنجامين براولى وسترلنج براون و ج سوندرز ريدنج ونيك أرون فورد وهيو جلوستر وبليند چاكسون . أما المجموعة السادسة والأخيرة فتتألف من دعاة علم الجمال الأسود ومن بينهم نقاد أكاديميون مثل أديسون جيل الابن وستيفن هندرسون وچورج كنت وكتاب من أمثال أميرى بركة وهويت فولر ولارى نيل . ويمتدح ترنر بشكل لا يخلو من القلق التحول إلى

النظرية الذى حدث على أيدي الجمالين السود . «من المهم أن يشرح هؤلاء النقد الجدد النظرية بدلاً من مجرد التعليق على الممارسة . وكما قلت إفترض معظم النقاد الأفرو - أمريكيين فى السابق أن المعايير المرغوب فيها هى بالضرورة التى تفضلها المؤسسة الأدبية الأمريكية فى الوقت الراهن . وقد قصر هذا التوجه النقاد السود حتماً على التقليد بدل التجديد ... أما اليوم فيضع النقاد السود النظريات حول ماهية الأدب أو ما يجب أن يكون عليه بالنسبة للسود وفق علم الجمال الأسود ...»^(١٧) ووفق تقييم ترنر فإن تطور جماليات السود فى عصر الفضاء مؤثر على تحول مهم صوب النظرية فى تاريخ النقد الأدبى الأسود . وبما أن ترنر كان يكتب عام ١٩٧٠ فلم يغط فى عرضه المشاريع النظرية للنقاد الأصغر (بمن فيهم النسويون) الذين بدأوا العمل فى السبعينيات والثمانينيات . لقد وسع هؤلاء النقاد اللاحقون من مدى التنوع النظرى الذى اتسم به النقد الأدبى الأسود خلال عصر الفضاء .

ولم يتفوق أى من النقاد السود الرجال المولودين بعد نشوب الحرب العالمية الثانية فى غزارة الإنتاج أو الوعد بالنضج أكثر من هوستون أ. بيكر وهنرى لويس جيتس الأصغر . وقد حرر بيكر خلال السبعينيات كتاب **الأدب الأسود فى أمريكا** وهو مجموعة شاملة تغطى أدب السود من الفولكلور المبكر إلى دعاة جماليات السود . ونشر الكثير من المقالات وعدداً من كتب الشعر كما حرر وألف عدة كتب نقدية . ومن أعماله المهمة على وجه خاص نجد **الأغنية السوداء الطويلة : مقالات فى الأدب والثقافة الأمريكية السوداء (١٩٧٢) ورحلة العودة : قضايا فى الأدب والنقد الأسود، (١٩٨٠)** وحصل بيكر على مر ذلك العقد على زمالات محترمة من العديد من المؤسسات المعبرة عن المسار الثقافى العام كما نشط فى قيادة إتحاد اللغة الحديثة . وقد درس على التوالى فى جامعة ييل وجامعة فيرجينيا وجامعة بنسلفانيا .

كان بيكر مؤرخاً أدبياً يهتم باستمرارية عناصر فولكلورية مستمدة من الحكايات والأغاني والخطابة والوعظ وأغاني البلوز وموسيقى الجاز طيلة تاريخ أدب السود . وجعلت هذه العناصر ، من بين أخرى ، الثقافة السوداء فى أمريكا متميزة الطابع منفصلة . وهو يفترض فى نقده الثقافى وجود طريقة حياة كلية فريدة يشترك فيها السود . ويتأثر بفلسفة القومية السوداء التى تطورت فى الستينيات لينظر إلى المجتمع الأسود باعتباره أمة مستعمرة تختلف عن أمريكا البيضاء وكذلك عن البلدان الأفريقية الناشئة .

فالثقافة السوداء فى أمريكا لديها أخلاقية جماعية وليست فردية ، ونفسية طاردة وليست تكيفية ، وتراث إتصالي شفاهى - موسيقى وليس نصيا .^(١٨) ولا يرى بيكر كداعية للنسبية الثقافية أى داع لتفضيل ثقافة على ثقافة أخرى . وعنده أن القيم والمعايير تخص الثقافات المفردة وليست عالمية أو موضوعية على نحو ما . «يمكن

لأمريكا السوداء أن تقول بحق أن لديها ثقافة حقيقية – طريقة حياة كاملة تشمل معاييرها الخاصة للإنجاز الأخلاقي والجمالي ... ولا يمكن إلا لهذه الثقافة نفسها أن تطور المعايير للحكم على أعمالها الفكرية والخيالية» . (٦) وليس مما يدهش أن بيكر رفض المعايير المعمارية – الشكلية الإقصائية التي روج لها النقاد الشكليون والبنويون مؤكداً في تصديره ومقدمته العامة لكتاب **الأدب الأسود في أمريكا** الدور المهم الذي تقوم به العوامل الاجتماعية التاريخية في الحكم على الأدب . وهو يتبع الجمالين السود في رفض المعايير الأمريكية البيضاء في مسعى لإحياء وإعادة تقييم التراث المنفصل للأدب الأسود .

ويغير بيكر مساره في **رحلة العودة** ويتبنى مشروعاً يستلهم نظرية البنيوية ومنهجها في البحث . «كان هناك الكثير من التفكير المضطرب حول الأدب الأسود خلال الماضي القريب . والمنظور القومي المبالغ فيه قد لا يكون أكثر المداخل فائدة في دراسة النص الأدبي الأسود . ولاريب أن الوقت حان للانتقال إلى مستوى أكثر وصفية ودقة وتعقداً نظرياً» . (١٩) وقد كرس بيكر نفسه على الرغم من عدم التأكد لوضع «أنثروبولوجيا للفن» – وهي منهج علمي جامع بين دراسات شتى لدراسة (١) وضع الأعمال والأداءات الفنية داخل الثقافات المعنية ، و (٢) علاقات «الأعمال» الجمالية المعنية بالكيانات والأنظمة الأخرى في الثقافة المعنية ، و (٣) طبيعة ووظيفة الإنتاج والإستقبال الفني بصفة عامة في الثقافة . ونتيجة لهذا وضع بيكر أعمال الأدب الأسود داخل الثقافة الأمريكية السوداء . وكان يسعى إلى وسيلة لنزع الطابع السياسي والمثالي والشخصي عن البديهيات القومية التي طرحها علم الجمال الأسود . ويتصور الثقافة معتمداً على الفكر البنيوي كخطاب لغوي يقوم على قواعد ومبادئ وتقاليد منهجية تنتظم الإنتاج الإجتماعي للفن . فالثقافة السوداء تمثل «خطاباً» – أي تنظيمياً كلياً للوجود الإجتماعي «تعمل فيه الأنظمة المحكومة بقواعد (مثل الدين والسياسة واللغة والإقتصاد والقراءة) بطرق مترابطة إستراتيجية» . (١٦٣) ويتمكن بيكر باستخدام هذه المنهجيات البنيوية من إعادة تقييم إسهامات الجمالين السود من بين أشياء أخرى ، والذين أنتجوا «مقولات عاطفية» تهدف لخلق عالم يوتوبي بأمر لفظي . ولا تمثل هذه الممارسات للإرادة والرغبة التي يتسم بها كثير من النقد الأدبي الأسود بدائل للعقل والتحليل (١٧٢ – ٢٧) . وكان ما شجعه الجماليون السود في الستينيات هو تشكيل الوعي بالذات عند الفنانين السود والجماهير السوداء . وبما أن ذلك لم يتحقق رأى بيكر أن ينبذ وراء ظهره مشاريعهم المثالية الاجتماعية السياسية و «يدرس بهدوء المظاهر التعبيرية لثقافة الأمريكيين السود بطرق تتيح للمرء تفسير هذه الأعمال كإبداع بنائي يستمد معانيه من سياق ثقافي ثري» . (١٣٨) وكان تحول بيكر للبنيوية الأنثروبولوجية يهدف إلى تحويل النقد الأسود من الجدل إلى التحليل . وبما أن هذا

المشروع يعتمد على معرفة المحلل الوثيقة بالعالم الدلالى للثقافة الأمريكية السوداء فإن النقاد البيض الذين لا يعرفون الخطاب الأسود فى وضع غير موات بشكل خطير ويتعرضون لخطر التشويه المتمركز حول العنصرية. (٢٠)

ويغير بيكر من مشروعه مرة أخرى فى **موسيقى البلوز والأيدولوجية والأدب الأفرو-أمريكى : نظرية عامية (١٩٨٤)** حيث يضم مواداً من مصادر جديدة عديدة ولاسيما الماركسية وما بعد البنيوية . وهو يمد نطاق اهتمامه النقدى ، دون أن يتخلى عن أنثروبولوجيا الفن ، إلى النصوص التحتية الإقتصادية لأعمال السود الكلاسيكية . ويذهب بيكر فيما يذكرنا بهندرسون إلى أن النصوص الأفرو-أمريكية المفردة خرجت من رحم عامى قديم متجذر فى الحقائق التاريخية الجمعية للنقل التجارى للسود وإقتصاديات العبودية - وهو «خطاب» نموذجى ترمز له موسيقى «البلوز» عند بيكر . وتجاهل هذ الخيط فى التحليل النقدى لأدب السود يعنى الإنغماس فى العمل الشكلى الذى يتسم به فى رأى بيكر عمل بعض النقاد السود الأصغر المعنيين بمستقبلهم المهنى وليس بسياسات مجتمع السود . ومما له مغزى أن بيكر يصور الناقد الأسود المثالى المعاصر على أنه طائر رحال يقبل باستخدام مجموعة ثرية من المناهج للمساعدة فى رحلته . وليس من المصادفة أن ذلك الكائن الأسطورى متعدد الصنائع طائر أمريكى أسود منبوذ بدلاً من أن يكون صانعاً أوروبياً أبيض ماهراً : فبيكر المؤرخ يعمل بوعى على إعادة تصوير الهوامش المقصاة باعتبارها الرحم الثقافى للثقافة الأمريكية بدأ هنرى لويس جيتس الابن حياته الأكاديمية فى أواخر السبعينيات وبحلول أواسط الثمانينيات كان قد حرر كتاباً مؤثراً وكتب عدداً من المقالات المهمة «وبجانب ذلك عمل كمحرر ضيف فى عدد خاص مهم حول "العنصر والكتابة والاختلاف" فى مجلة **البحث النقدى** (خريف ١٩٨٥) إحتوى إسهامات من شخصيات كچاك دريدا وباربارا چونسون ومارى لويز پرات وإدوارد سعيد وجاياترى شاكرأورتى سبيفاك . وهذا العدد هو الأول من نوعه الذى تنشره مجلة نظرية أمريكية كبرى فى فترة ما بعد حقبة قيتنام حول القضايا العنصرية . وقد حصل جيتس على جائزة ماك آرثر للزمالة ذات المكانة المرموقة عام ١٩٨١ وكان ناقداً أسود ما بعد بنيوى رائد فى الثمانينيات وهو يتصور المجتمع الأمريكى الأسود مثل بيكر كشعب مستعمر له ثقافة أصيلة خاصة . ويريد أن يسخر كل طاقات النظرية النقدية المركبة للمسار الثقافى العام ليقوى النقد والأدب الأسود . ولا يمكن فى رأيه أن يمضى مشروع الإستملاك هذا بدون روح نقدية وإلا استبدل خطاب استعمارى بآخر : ذلك لأن النظرية والممارسة فى المسار الثقافى العام فى الثمانينيات ورغم تعقدها ظلت عنصرية فى إتساق مع الميراث العام المتمركز حول اللوجوس والمنبثق من التقاليد القديمة اليونانية - الرومانية واليهودية المسيحية. (٢١)

ويطرح جيتس فى مقدمته لكتاب **الأدب الأسود والنظرية الأدبية** (١٩٨٤) ، وهو مجموعة من ثلاث عشرة مقالة نظرية وتطبيقية لكتاب متنوعين ، نظرية مفيدة عن وسط - النص يصف بها التراث المعقد ذا الخطين للأدب الأسود ويصور بها موقف نقاد الأدب السود المعاصرين . ويرى جيتس أن الأدب الأسود المكتوب بلغة أوروبية سواء الإنجليزية أم الفرنسية أم الأسبانية أم البرتغالية يرث (١) لغة وتراثاً ونسقا للأعمال المعتبرة كلها **معيارية** مستمدة من الثقافات اليونانية - الرومانية واليهودية - المسيحية والأوروبية ، و (٢) لغة وتراثاً ونسقا ناشئاً للأعمال المعتبرة كلها **عامية** وقادمة من الثقافات الأفريقية والكاريبية والأفرو - أمريكية . وبالنسبة للنقاد السود المعاصرين فإن الميراث الأبيض للخطاب المكتوب هو جزء من نظام استعماري قاهر متمركز حول العرق على العكس من التراث الأسود للخطاب الشفاهي المحلى . ومهمة الناقد هى فى أن الاعتماد على التقاليد العامة ومفارقتها والغوص فى التقاليد الهامشية واستمداد المبادئ والممارسات منها . وهكذا يسعى جيتس للملاحة فى التراثين مع الاحتفاظ بانقسامهما . وأشد ما يستهجنه هو المقولات الزائفة الشائعة الأنثروبولوجية والاجتماعية واللغوية التى ترمى بالأدب الأسود العامى إلى العلوم الاجتماعية وليس إلى النقد الأدبى . ومع ذلك فهو يستثنى من هذه الإدانة «أنثروبولوجيا الفن» التى وضعها هوستون أ . بيكر الإبن لأنها تمثل منهجاً فى فن القراءة النقدية الحريصة التى تعنى باللغة الأدبية السوداء . ويريد بيكر قبل كل شئ أن يمارس النقاد السود **النقد الأدبى** ، ويعنى به التحليل الدقيق للغة المجازية فى النصوص السوداء . ويدين أسلوبه فى القراءة الدقيقة أو التحليل المصغر أكثر ما يدين إلى البلاغة التفكيكية عند بول دى مان الذى أهده **الأدب الأسود والنظرية الأدبية** .

ويذهب جيتس إلى أن أهم الملامح المميزة للأدب الأفرو - أمريكى هى مجازيته : "كان التراث الأفرو - أمريكى مجازياً منذ بداياته . وإلا كيف كان يستطيع البقاء ؟ ... لقد كان السود دائماً سادة المجاز يقولون شيئاً ليعنوا به شيئاً آخر تماماً وهذا هو الجوهر فى بقاؤهم وسط الثقافات الغربية القاهرة لهم . ويمكن أن تكون إساعة قراءة العلاقات قاتلة بل هى كذلك غالباً . و «القراءة» بهذا المعنى ليست لعباً بل ناحية أساسية من تدريب الطفل على «الكتابة» . وهذا النوع من القراءة المجازية وتعلم فك الشفرات المعقدة أكثر جوانب التراث الأسود خصوصية أو سواداً" ٢٢ .

وعلى ضوء البلاغية التاريخية للأدب الأمريكى الأسود بدأ مشروع القراءة الدقيقة التحليلى لجيتس فى الثمانينيات مهمة أكثر إلحاحاً للنقاد الأدبيين السود المعاصرين من المشروع الجدلى الأقدم الذى يضيف القيمة على الانفصالية الاجتماعية السياسية . "بسبب هذا الإضفاء الغريب للقيمة على وظائف أدب السود الاجتماعية والجدلية **قمع** بناء النص الأسود وعموم كما لو كان **شفافاً** . ويقع العمل الفنى الأدبى الأسود فى

مركز مثلث من العلاقات («العالم» و «الفنان» و «الجمهور» عند م . هـ . أبرامز) لكنه اعتبر الشيء الوحيد الذي لا داعى لشرحه كما لو كان خفياً أو حرفياً أو وثيقة ذات بعد واحد» (٥-٦) وقيم جيتس محل نظريات الأدب السوداء الأقدم المسيسة والمبسطة والتي تقوم على المحاكاة والتعبير والتعليم والتأثير نظرية نصية متجذرة في نظرة مجازية للغة السوداء . وتتطلب الطبيعة البلاغية للنص الأسود وتعدد أبعاده وكثافته الدلالية القراءة الدقيقة قبل أى شىء آخر . وبينما يمكن لهذا الفحص النصى أن يعتمد على مناهج عديدة يفضل جيتس شخصياً القراءة البلاغية التى مارسها التفكيكيون فى جامعته الأم - ييل .

وينشط جيتس كمؤرخ أدبى فى مقالة رئيسية نشرت فى البحث النقدى عام ١٩٨٢ ليبنى على مفهوم التناص فى ما بعد البنيوية موضحاً ومحللاً العلاقات المتشابكة المركبة التى تتسم بها النصوص «المعتبرة» للأدب الأفرو - أمريكى . وتركز هذه المقالة الرئيسية ، التى أعيد نشرها فى الأدب الأسود والنظرية النقدية على رواية إسماعيل ريد ممبو جامبو (خط الكلام) (١٩٧٢) واضعة نموذجاً للتناص الأفرو - أمريكى باعتباره «عمل علامى» يستمد من تراث أمريكى أسود قديم له جذوره فى الأساطير الأفريقية . و «العمل العلامى» بين أشياء أخرى يدل تقليدياً على المهارة الكلامية الفائقة فى تشبيه أو عكس أو تعديل أو تقليد كلام أو خطاب شخصى آخر بسخرية . ووفق ما يرى جيتس فإن أحد أنواع «العمل العلامى الشكلى» الذى يتسم به الأدب الأفرو - أمريكى هو «التنقيح من الدرجة الثالثة» الذى ينقح فيه المؤلف أو يشير إلى نصين سابقين على الأقل . فإسماعيل ريد مثلاً يحاكي ساخراً فى روايته ما بعد الحداثية كلا من النزعة الطبيعية عن ريتشارد رايت والنزعة الحداثية عند رالف إليسون . ويقول جيتس عن «العمل العلامى» فى ممبوجامبو :

إن ممبوجامبو تحتفى بعدم التحدد وبتعدد المعانى فى محضه ويلعب الدال نفسه . وتعالج الرواية لعب التراث الأدبى الأسود ثم هى كمحاكاة ساخرة لعب على ذلك التراث نفسه . (٢٣)

إن أذكى إنجاز لريد فى ممبوجامبو هو السخرية والإشارة إلى أفكار الإكمال الكامنة فى نصوص نسق الأعمال الأفرو - أمريكى المعتبرة . وهى بالتناقض مع هذا النسق رواية تصور عدم التحدد وتمجده . ومن هذه الناحية فهى انتقاد عميق وتفصيل لتقليد الإكمال ولضامينه المبتايفيزيقية فى الرواية السوداء . ويضع ريد بديلاً عن هذا التقليد فكرة اللعب الجمالى ، لعب التراث واللعب على التراث ومحض لعب عدم التحديدية نفسها (٢٠٤-٥) .

ويمكن جيتس بفضل مفهوم «العمل العلامى» من دراسة التاريخ الأدبى الداخلى للرواية الأفرو - أمريكية بالذات بينما يركز على أفكار من المسار العام لما بعد البنيوية

مثل «عدم التحدد» و «اللعب» و «التناص» . وبمعنى آخر يتمكن جيتس من تنسيق التراثين المعيارى والعامى مستمداً من الأول ومفارقاً له فى آن كى يبين ويثرى الثانى .

ويسعى جيتس بوعى مثل بيكر إلى تجاوز النقد الجدلى الإجتماعى السياسى عند حركة علم الجمال الأسود وإلى إستملاك الأفكار ما بعد البنيوية لصالح النقد الأسود . ويكرس كلا الناقلين جهدهما لفحص النصوص المعتبرة فى تاريخ الأدب الأمريكى الأسود فهما مؤرخان أكاديميان للأدب بجانب كونهما منظرين ناشئين للأدب . ويريد كلاهما ممارسة القراءة النقدية الصارمة للنصوص الأدبية بما يتسق مع أساليب نصية أوروبية - أمريكية معينة فى التحليل .

لم يكن الدافع لانشغال النقاد السود فى الثمانينيات بالنظرية البحث عن الإستقلال النقدى بقدر ما كان الإلتزام الجازم بالتعقيد النقدى والصرامة التحليلية . ولا يعنى هذا الوضع أن الأهداف السياسية القديمة إما فى الإستيعاب أو الاندماج قد أصبحت موضة مرة ثانية . فالنقاد السود عامة فى الثمانينيات يفترضون وجوداً منفصلاً ومتميزاً للحياة الإجتماعية والثقافية للسود فى أمريكا . والجيل الجديد كسابقه من النقاد السود يستمر فى الكتابة بالثر الإنجليزى المعيارى وفى احترام ضرورات البحث الدراسى عند المسار الثقافى العام . ومما له مغزى أن بعض الإختلافات الجديرة بالملاحظة استمرت بين كبار ما بعد البنيويين الأمريكين السود والبيض ؛ إذ رفض ما بعد البنيويين السود فصل النص الإجتماعى عن «الأدبى» ورفضوا أن يفرقوا التراث العامى فى التراث المعيارى العام . وكانت منحة ما بعد البنيوية لنقاد الأدب السود فى الثمانينيات هى الأساليب المعقدة فى التعامل مع ميراث الترحيل والعبودية .

النقد النسوى الأسود

بدأ النسويون السود فى تنظيم أنفسهم فى أوائل السبعينيات وبدأ النقاد الأدبيون السود النسويون فى نشر أعمالهم فى أواسط وأواخر السبعينيات . وتقول الفيلسوفة السوداء والمنظرة الماركسية أنجيلا ديقيس فى مقابلة عام ١٩٧٠ : «علينا كنساء سود أن نحرر أنفسنا ونعطى الدفعة لتحرر الرجال ...»^(٢٤) . ويصل الإحساس بالإنفصال المشار إليه هنا بين مصالح النساء السود والرجال السود إلى الذروة الحاسمة أواخر عام ١٩٧٣ عندما أنشئت المنظمة القومية النسوية السوداء . وظهرت جماعات نسوية سوداء مماثلة فى حوالى نفس الوقت مثل منظمة العمل للنساء السود (سان فرانسيسكو) ورابطة النساء السود (شيكاغو) **النساء السود المهتمات** (بالتيمور) والتجمع القومى للقيادة السياسية للنساء السود (ديترويت) وجماعة نهر كومباهى (بوستون) والتى أسميت على شرف هاريت توبمان التى قادت حركة فدائية ناجحة

ألهمت الكثيرين في يونيو ١٨٦٣ بجنوب كارولينا أدت إلى تحرير ما يزيد عن سبعمئة وخمسين عبداً . وعلى الرغم من أن نساء سود كثيرات رفضن الحركة النسوية في الستينيات على أنها عنصرية إلا أنهن أخذن يدركن بشكل متزايد مساوىء الإنحياز الجنسى بعد ضعف الحواجز العنصرية . وفى تلك الفترة فإن التقدم المتواضع الذى حدث للسود فى الوظائف والتعليم والانتخابات السياسية توزع بشكل غير متساو لصالح الرجال السود^(٢٥) مما أشار إلى أن الانحياز الجنسى مستمر بشكل مستقل عن العنصرية وأيضاً إلى أن ممارسات الانحياز الجنسى تمثل مشكلة جوهرية مثل الإنحياز العنصرى والقهر الطبقي . ولهذا فعلى النساء السود النضال على جبهات متعددة ضد العنصرية البيضاء (بما فيها العنصرية النسوية البيضاء) ، وضد السيطرة الإقتصادية (بما فيها الاستغلال من جانب السود) ، وضد الإنحياز الجنسى من السود والبيض (بما فيه التعددية الجنسية الثائرة) . وتعلن النسويات السود فى جماعة نهر كومباهى فى بيانهن الصادر فى إبريل ١٩٧٧ : «إننا نلتزم ناشطين بالنضال ضد القهر العنصرى والجنسى والتعدى الجنسى والطبقى ... ونحن كنساء سود نرى النسوية السوداء على أنها الحركة السياسية المنطقية لمجابهة أنواع القهر الكثيرة والمتزامنة التى تواجهها كل النساء الملونات» .^(٢٦) وتقول هاتى النسويات عن الرجال السود بالتحديد : «إننا نناضل مع الرجال السود ضد العنصرية بينما نناضل كذلك مع الرجال السود حول الإنحياز الجنسى» . (٢٧٣)

وتتبع النسويات السود مثل النسويات البيض جذور حركتهن إلى القرن التاسع عشر . ففي عام ١٨٩٠ على وجه التحديد أنشئت عدة منظمات مهمة للنساء السود بما فيها مجلس النساء الملونات فى الولايات المتحدة والإتحاد القومى للنساء الملونات - وهو الذى وحد بين منظميتين سبقتاه هما الإتحاد القومى للنساء الملونات والرابطة القومية للنساء الملونات . وبنيت هذه الجماعات على برامج سابقة من عهد ما قبل الحرب لإلغاء العبودية ولتحقيق حقوق النساء حسبما تذكر أنجيلا ديفيس فى تأريخها **النساء والعنصر والطبقة** (١٩٨١) ونجد من بين نسويات القرن التاسع عشر السود عدداً من الأدبيات المهمات مثل فرانسيس إي . و . هارپر وپولين هوبكنز اللتين أسهمت رواياتهما فى النضال من أجل التغير الاجتماعى .^(٢٧)

وشعرت النسويات السود فى السبعينيات بالعزلة الشديدة والتهميش فى المجتمع الأمريكى . وكما قالت ميشيل والاس فى عام ١٩٧٥ : «نحن نعيش كنساء سود ونسويات ، كل منا محصورة تعمل بمعزل عن الغير لأنه لا توجد بعد بيئة فى هذا المجتمع تواتى نضالنا ولو من بعيد ...»^(٢٨) وقد خلق هذا الإحساس بالعزلة المفروضة مجتمعاً مع الثورة الأخلاقية ضد القهر والحنين للمشاركة فى صياغة المستقبل الظروف الفورية اللازمة لتنظيم النسويات السود لأنفسهن ولاستعادة تراث المرأة

السوداء ولصياغة التحالفات النسوية . وعادة ما دعت النسويات السود رغم غضبهن وعزلتهن إلى البقاء كجزء من حركة تحرر السود فى قتالها ضد القهر العنصرى والطبقى . وعندما طفت دعوات من النسويات السود للإنفصالية على السطح كانت تصدر عادة فى مواجهة المجتمع الأبيض والنسوية البيضاء .

ومن بين الأدبيات الأمريكيات السود النشيطات فى السبعينيات والثمانينيات نجد صاحبات الأعمال النسوية مثل تونى كيد بامبارا وباربارا كريستيان ومارى إيثانز وجلوريات . هل وأودرى لورد وباربارا سميث وإيرلين ستيتسون وأليس ووكر ومارى هيلين واشنطن. وقد اهتمت هاتى المثقفات بجدية بالوضع المحدد للنساء السود ، وتاريخ أدب النساء السود ، وفوائد التضامن النسوى ، وشروط القهر العنصرى والطبقى ، والشروط الملحة للإتجاه الأبقى الأبيض والأسود ، ومأسى نساء العالم الثالث الأخريات ، وإمكانات التغير الإجماعى فى المستقبل . ومارست هاتى الناقدات كلا من الانتقاد النسوى للتشويهاات والمحدوفات المتعلقة بالنساء السود والبحث النقدى النسائى فى جماليات النساء السود وتقاليدهن الأدبية . والتزمت معظمهن بالنقد الثقافى المتجذر فى اهتمام شخصى دائم بالواقع الإجماعى والتاريخى لحياة السود ولغتهم وسياساتهم الجنسية . وبينما لم يعنين بالشكلية والتحليل النفسى أو الفلسفات الأوروبية الحديثة (الظاهرانية ، الوجودية ، التأويلية ، البنيوية ، التفكيكية) فقد أظهرن فى الغالب اهتماماً بالبحث البيوغرافى وأساليب البحث الاستقبالى والتحليل الإجماعى السياسى . وحسب علم الأدب الثقافى النسوى الأسود الناشئ فإن الأدب بتعريفه ينظم مشاعر وملاحظات المؤلف الشخصية فى لغة وشكل إيقاعى ويعكس الحياة الإجماعية مما يحرك القراء للفهم . وبما أن المعايير التقليدية لعلم الجمال الغربى فى التقييم لا تنطبق بالجملة على الأدب الأفرو - أمريكى تتجنب الناقدات النسويات السود عادة النقد الحكمى الذى يقوم على معايير التفوق التقليدية. وأخيراً فإن النسويات السود تعاطفن كثيراً مع أدب السحاقية النسائى الأسود.

وضعت باربارا سميث فى مقالاتها الجدالية الرائدة «نحو نقد نسوى أسود» (١٩٧٧) عدة قضايا رئيسية موضع النظر الجاد . وهى تنتقد المثقفين الرجال السود بغضب لتحيزهم الجنسى وكراهيتهم للمرأة كما تنتقد الناقدات البيض ولاسيما إلين مورز وإيلين شوالتر وبارتريشيا ميير سباكس بسبب العنصرية وتأييدهن للتعددية الجنسية . وتدعو سميث لإقامة حركة نسوية سوداء مستقلة وليست إنفصالية وتوصى بإيجاد روابط قوية ليس فقط بين النقاد والفنانين السود ولكن بين كل نساء العالم الثالث . وهى ترسم الخطوط الأولية لبرنامج للنقد الثقافى . «إن المدخل النسوى الأسود للأدب الذى يجسد الإدراك بأن سياسة الجنس بجانب سياسة العنصر والطبقة عوامل متشابكة بشكل حاسم فى أعمال الكاتبات السود يعد ضرورة

مطلقة»^(٢٩) وتتصح سميث على ضوء خصوصية أدب النساء السود بعدم الاعتماد على الأفكار والمناهج النقدية الرجالية البيضاء ، كما تدعو لإيجاد أساليب تحليلية نسوية سوداء تجديدية وشخصية ، وهي تريد من النقد الأدبي أن ينحاز سياسياً إلى الحركة النسوية السوداء العريضة وتتغمس في الدعوة الخاصة لصالح الأدب الأسود الذي يرتبط بالنساء . وهي تُنظر أخيراً لعلم جمال نسائي أسود خاص ومعه تراث أدبي نسائي أسود : «إن النساء السود الكاتبات تبدين من النواحي الموضوعية والأسلوبية والجمالية والفكرية مداخل مشتركة لفعل كتابة الأدب» . (١٧٤) وباختصار «تمثل الكاتبات السود تراثاً أدبياً متميزاً» . (١٧٤)

وتتشغل إيرلين ستيتسون في مجموعتها **الأخت السوداء : شعر الأمريكيات السود ، ١٧٤٦-١٩٨٠** (١٩٨١) بممارسة النقد النسائي الذي تدعو له سميث . وتستعيد العديد من الكتاب السود المنسيين لتقدم بذلك مادة التراث . كما تقدم قائمة بأعمال كل من الستين شاعراً الذين اختارتهم وقائمة بخمسين مجموعة للشعر الأسود (نشرت أربعون منها في الستينيات والسبعينيات) ومعها قائمة بأربعين كتاباً ومقالة مهمة عن الشعر الأسود . وتدعو ستيتسون في التصدير والمقدمة إلى تنقيحات في تاريخ الأدب الأمريكي ونسق الأعمال المعتبرة به . وهي تنظر إلى شعر النساء السود كتراث متماسك وتحدد الخصائص المشتركة فيه من ناحية الأسلوب والموضوعات والصور والبناء . وتتضمن الصور المتكررة الزهور والأقنعة والمنازل كما تضم الموضوعات التقليدية البحث عن الهوية والإستخدام الإستراتيجي للحيلة وإدراك الواقع بشكل يخبره . والمنزل مثلاً في شعر النساء السود «يمثل بحث النساء السود التاريخي عن بيوت خاصة بهن - بعيداً عن بيت العبودية ، بيت الرق المشترك ، بيت الأبوية . والمنزل يجسد بحث النساء عن المكان والانتماء وعن هوية واحدة مكتملة بجانب أنه يمثل البيت التاريخي الذي صعب الحصول عليه» .^(٣٠) وقد فعلت ماري هيلين واشنطن للنثر ما فعلته إيرلين ستيتسون للشعر وذلك في كتبها **سوزانات نوات العيون السود : قصص كلاسيكية بأقلام نساء السود وعنهن (١٩٧٥) وطيور منتصف الليل : قصص كاتبات سود معاصرات (١٩٨٠)** . ولم تكن ستيتسون وواشنطن وحدهما في عمل النقد النسائي الاسترجاعي والإكتشافي .

ويكمل مهام جمع المجموعات وتكوين نسق للأعمال الأدبية مشروع التقييم النقدي الهادف لتنقيح التاريخ الأدبي . وفي هذا المجال ألفت جلوريات . هل مثلاً عدة مقالات مفيدة تقيم الأهمية التاريخية لكاتبات رئيسيات .^(٣١) وفي إحدى تلك المقالات المنشورة في المجموعة النقدية المعروفة **أخوات شكسبير : مقالات نسوية حول الشاعرات (١٩٧٩)** ، جمع ساندررا جلبرت وسوزان جوبار ، تلاحظ هل عن التأريخ الأدبي الأسود أن تعريفه «العام لنهضة هارلم يستثنى بصورة تلقائية إسهام النساء السود ويدنى

قيمتهن» (٣٢). وبمعنى آخر فإن النقد الرجالي الأسود المنحاز جنسياً يخلق تاريخاً أدبياً خاطئاً . وتحلل باربارا كريستيان فى كتابها **الروائيات السود : تطور التراث ١٨٩٢ - ١٩٧٦** (١٩٨٠) كاتبات الرواية السود الكبيرات وتضعهن فى إطار تراث روائى نسائى أسود . وتعمل كريستيان بوعى مثل هل على توسيع نطاق وعمق التاريخ الأدبى الأمريكى والأفرو - أمريكى التقليدى.

وتقر ديبورا مكدوويل فى مقالتها «اتجاهات جديدة للنقد النسوي الأسود» (١٩٨٠)، والتي أعيد نشرها فى كتاب شووالتر المهم **النقد النسوي الجديد** (١٩٨٥) ، بالكثير من المواقف التى كانت باربارا سميث أول من طرحها فى مقالتها الرائدة عام ١٩٧٧ ، ولكنها تعترض على افتقار سميث عموماً للصرامة والدقة النقدية بالإضافة إلى اعتمادها على الجدل . وتنتقد مكدوويل العنصرية النسوية البيضاء وتخص بالذكر أعمال باتريشيا سباكس وماري إيلمان كأمثلة . وهى تدين الإنحياز الجنسى الرجالي فى الكتب التى ألفها روبرت بون ودونالد ب . جيبسون وديفيد ليتجون وروبرت ستيتيتو عن الأدب الأسود . وهى تطالب بإنهاء المشروع السلبي للإنتقاد النسوي وتدعو للمزيد من الأعمال الإيجابية فى النقد النسائى والنظرية النقدية المصاحبة له . ومهما كانت تعددية مثل هذه النظرية فى نهاية المطاف فإن عليها الإحتفاظ بأيدولوجيتها النسوية وتوجهها الثقافى : «إن النقد النسوي مشروع ثقافى وسياسى ضرورى وشرعى» ، وهو «يكشف بالضرورة عن الظروف التى ينتج الأدب وينشر وينقد فى ظلها» (٣٢). وأكثر ما تريد مكدوويل هو نقد نسوي أسود يمارس التحليل النصى بصرامة . وهى تشبه هوستون بيكر وهنرى لويس جيتس فى هذه الناحية . والنقد النصى الدقيق أساسى عند مكدوويل لصياغة تفاصيل علم جمال خاص بالنساء السود ، ذلك لأنه لابد من تمييز لغة وصور وموضوعات النساء السود وشخصياتهن القصصية بوضوح وإقناع عن الأساليب الأدبية للرجال السود . وتقول مكدوويل وهى تكتب عام ١٩٨٠ إن هذا العمل الدقيق لم ينجزه النقاد النسويون السود بعد . وهى بينما تستخدم وتقدر بعض الأفكار المستقاة من النسويات البيض (ولاسيما أنيت كولدنى ويليان روبنسون) تسعى إلى تجنب قضية الانفصالية النسوية السوداء . «سواء ظل النقد النسوي الأسود أم يجب أن يظل مشروعاً انفصالياً فإن هذا موضع نقاش . ويجب على النقاد النسويين السود أن يتجاوزوا هذه القضية ليركزوا فى اللغة الخاصة بأدب النساء السود وليصفوا الطرق التى تستعمل بها الكاتبات السود الأساليب الأدبية بصورة متميزة . وإذا ركز النقاد النسويون السود على هذه القضايا وغيرها ذات العلاقة فإنهم بذلك يكونون وضعوا حجر الزاوية لتفصيل صحيح شامل لعلم الجمال النسوي الأسود» . (١٩٦ - ٩٧)

وفى العام الذى دعت فيه ديבורا مكدوويل إلى نهاية للنقد الجدالى وإلى الإلتزام بالتحليل النصى الدقيق نشرت باربارا كريستيان كتابها **الروائيات السود** الذى لى هذه الدعوة . ويقدم هذا الكتاب مدعوماً ببعض التاريخ الإجتماعى قراءات دقيقة مطولة لروايات رئيسية ويعنى بتطور الموضوعات الأدبية والشخصيات والأبنية فى الأعمال المفردة . وعلى الرغم من أن هدف الكاتبة العام توثيق الصور السلبية للنساء السود فى الحياة والأدب الأمريكى إلا أن إنجازها الذى يبقى فى الذاكرة أكثر من غيره هو تقديم دراسات مفصلة للنصوص التى مثلت علامات على الطريق مما أدى إلى تصور أرحب للتراث الأفرو - أمريكى فى الرواية النسائية .

وتواصل كل السبع عشرة مقالة تقريباً التى كتبتها كريستيان فى أوائل الثمانينيات والمجموعة فى كتابها **النقد النسوى الأسود : منظورات حول الكاتبات السود (١٩٨٥)** مشروع التحليل الدقيق لقصص النساء السود . وتضيف إلى أسلوبها النقدي السابق إحساساً أكثر ثباتاً بالسياسات النسوية ونظرة أوضح للنهضة غير العادية لأدب النساء السود التى بدأت فى السبعينيات واهتماماً ناشئاً بالثقافة الأفريقية . وتصدر كريستيان إحدى مقالاتها مؤكدة على التزامها بالتحليل النصى وعلى اهتمامها **بالقيمة الأدبية** .

إن التحليل النقدي المتعمق للكاتبات الأفرو - أمريكيات هو عندي الأساس للإنتاج النقدي الذى نخرجه . وغالباً ما تهتم منافذ النشر بالقضايا والمشاكل والموضوعات العامة والمراجعات الشاملة أكثر من اهتمامها بذلك النوع من التحليل المركز . ومع ذلك فبدون ذلك المدخل سوف يختزل كتابنا ليصبحوا مجرد أمثلة للقضايا أو المآزق المجتمعية التى يهتم بها الناس فى الوقت الراهن ولن يُقيموا من ناحية المهارة الفنية أو الرؤية أو من ناحية عملهم ككتاب .^(٣٤)

وقد ازداد توحد النسويات السود البارزات مع نساء العالم الثالث وغالباً ما انحزن إلى كل «النساء الملونات» - وهى مجموعة عريضة تشمل النساء الأفرو - أمريكيات والأسيويات الأمريكيات واللاتينيات والأمريكيات الأصلية بجانب الشعوب الأصلية فى البلدان النامية عبر العالم . وتوصي توني كيد بامبارا فى تصديرها لكتاب **هذا الجسر المسمى بظهرى : كتابات النساء الملونات الراديكاليات (١٩٨١)** ، تحرير شيرى مورجانا وجلوريا انزالدوا ، بإنشاء تحالفات من نساء العالم الثالث كوسيلة فعالة لمواجهة تكتيكات «فرق تسد» الرجالية ، وللتنافس بنجاحة فى «لعبة الأرقام» السياسية ، ولخلق «قوى جديدة فى الساحة لم تكن توجد من قبل» .^(٣٥) وتقول أودرى لورد فى ورقة ألقيت فى مؤتمر عام ١٩٧٩ فى جامعة نيويورك : من الغطرسية الأكاديمية البارزة افتراض حدوث أية مناقشة للنظرية النسوية فى هذا الزمان والمكان بدون فحص خلافتنا الكثيرة وبدون مدخلات كبيرة من النساء الفقيرات والنساء

السود ونساء العالم الثالث والسحاقيات»^(٣٦) ومضت لورد إلى تأييد تكوين التحالفات والإشتراك في قضية واحدة مع كل النساء الملونات . وقد لاحظت باربارا سميث في مقدمة كتابها **فتيات البيت : مجموعة نسوية سوداء (١٩٨٣)** أنه «توجد حركة فعالة للنساء الملونات في هذا البلد ... ويمكن القول بثقة في عام ١٩٨٢ إن لدينا حركة خاصة بنا» (٣١م) وهي ترى أن ظهور نسوية العالم الثالث هو «أكثر التطورات بعثاً للأمل والحيوية في الثمانينيات». (٤٢م) وعموماً فإن النسويات السود الملتزمات بنسوية العالم الثالث لم يلتزم بحركات النساء الأوروبيات والأمريكيات البيض من الطبقة الوسطى وانتقدنها . وتدعو أليس ووكر بسبيل التمييز بين هؤلاء النشيطين المتنافسين إلى استعمال مصطلح «المرأتية» بدلاً من «النسوية»^(٣٧) وأحد الأهداف الأساسية للمرأتين هو الاتجاه المتمركز حول العرق . وتقول مرأتية متجهة للعالم الثالث وشاعرة سوداء راديكالية هي بات باركر بغضب في ١٩٨٠ : «راقبت لمدة طويلة النساء البيض من الطبقة الوسطى وهن يقدمن لى باعتبارهن رئيساتى فى الحركة النسائية . وغالباً ما سمعت أن الحركة النسائية هى حركة للطبقة الوسطى البيضاء . إننى نسوية ولست بيضاء ولا من الطبقة الوسطى ... وعن نفسى فإننى لا أريد بعد الآن أن أراقب مجموعة من الأغبياء المصلحين العاملين على مصلحتهم مستمرين فى إجهاض مطالب النساء ذوات التفكير الثورى». (٣٨)

وقد اجتذبت إنجازات الكاتبات والناقداات السود خلال أوائل الثمانينيات إنتباه كبار المثقفين السود من الرجال . إذ كتب أميرى بركة مثلاً مقدمة يعبر فيها عن إعجابه بهن وتعاطفه معهن فى كتاب **التأكيد : مجموعة من كتابات النساء الأفريقيات الأمريكيات (١٩٨٣)** الذى حرره مع أمينة بركة . ويرى بركة أن قهر النساء متحد بلا مرء مع الرأسمالية النقدية والسيادة البيضاء بحيث أنه لا يمكن إلا لثورة عمالية واسعة النطاق أن تخلق الظروف المواتية لإنهاء الإنحياز الجنسى والطبقية والعنصرية. وربما كان أقوى دليل على الإهتمام الرجالى الأسود بأعمال النساء السود ما نجده فى طبعة مارى إيفانز لكتاب **الكاتبات السود (١٩٥٠ - ١٩٨٠) : تقييم نقدي (١٩٨٤)** التى احتوت نصوصاً نقدية لأربع وعشرين امرأة وخمسة عشر رجلاً بمن فيهم أديسون جيل وستيفن هندرسون وجورج كنت وهاكى مادوبوتى (دون ل . لى) وداروين ترنر . ومما له مغزى أن الإهداء الذى كتبته إيفانز يقول : «إلى هويت و . فولر الذى خطط ليكون جزءاً من هذا الكتاب ؛ وإلى لاري ب. نيل الذى لم تتح له الاستجابة ؛ وإلى جورج إي . كنت الذى راجع مقالته قبل وفاته بأسبوعين . إن أسماعهم هنا مجازاً وواقعاً ، مكاناً حقاً لهم . لقد كانوا أصواتنا الواضحة وعدائنا للمسافات الطويلة ، إنهم يباركون جهودنا». (٣٩) وتسعى إيفانز بجلاء إلى الربط بين نقد النساء السود فى الثمانينيات مع الجمالين السود الرجال فى الستينيات والسبعينيات . وراثاً

نيل وفولر وتجنيد جيل وهندرسون يرقى إلى أسلوب لتبرير عدم الاستمرارية بين المشاريع النقدية للمثقفات النسويات والجمالين السود من الرجال . ويضفي هندرسون في مقدمة هذا الكتاب قيمة عالية على أعمال الكاتبات السود ويقر بظهور جماليات مميزة خاصة بهن . أما جيل فيمتدح الأدبيات السود الراديكاليات ضمناً لدعمهن الوعي السياسى والأخلاقي والثقافي بالهوية العرقية فى أمريكا البيضاء العنصرية وتشجيعهن لحبها .

ويعبر ستيفن هندرسون فى عام ١٩٨٣ كما فعلت ماك دوويل فى ١٩٨٠ عن قلقه من فقدان الاهتمام بين نقاد النسوية السود بالتطورات النظرية الجديدة ولا سيما البنيوية وما بعد البنيوية . وبشتكى من أن كتاب **الكاتبات السود** لم يحتو إسهامات من هوستون وبيكر وهنري لويس جيتس وغيرهم من المهتمين بالنظرية النقدية الطليعية ولكنه يقر بأن بعض الأمور الاجتماعية قد تكون أكثر إلحاحاً بالنسبة للنسويين السود . وعلى أى حال بدا كما لو أن الحدود الجديدة للنسويين السود بعد أواسط الثمانينيات ستكون عند النظرية النقدية . وتعبر بربارا كريستيان فى مقدمة **الكاتبات السود** عن الشكوك والضيق بالإضافة إلى الاهتمام القلق بخصوص تزايد بروز النظرية :

من هو الناقد الأدبى ، الناقدة السوداء ، الناقد الأدبى النسوى الأسود ، الناقد الأدبى النسوى الأسود الاجتماعى ؟ إن النعوت تتزايد لتحدد وتعرف هذا النشاط . كيف يميز المرء بينهم ؟ إن الحاجة لتفصيل النظرية وتصنيف النشاطات تمثل جزءاً لا بأس به من النشاط ولكن ما الذي تدل به هذه التصنيفات عن منهجى ؟ هل أمارس النقد الشكلى ، أم النقد التعبيرى ، أم العملى ، أم النقد البنيوى ، أو نقد المحاكاة ...؟ إننى أشعر بالضيق والثقل فى مكتبة فوكوه إذ تحديق فى صفوف من الكتب فى ٢٦٦ علم المعرفة والأونطولوجيا والأساليب المنهجية (ى - ك) .

ولاريب أن الحاجة لزيادة التعقيد النظري سوف تثقل أكثر على الناقد النسوى الأسود مع مرور الوقت .

الدراسات العرقية فى الجامعة

كانت أمريكا منذ القرن السابع عشر أرضاً للمهاجرين الذين يرجع وصولهم إلى الدخول المبكر خلال عصر النهضة الأوروبية للمستوطنين الهولنديين والإنجليز والفرنسيين والأسبان وصولاً إلى القدوم المتأخر خلال عصر الفضاء للكوبيين والهايتيين والقادمين من الهند الصينية والمكسيكيين والبرتوريكيين . ومن الناحية التاريخية يتشكل نسيج المجتمع الأمريكى من أعداد متزايدة من الجماعات العرقية . وعلى سبيل المثال وصل بين عامى ١٨١٥ و ١٩١٤ ما يزيد عن الخمسة وثلاثين مليون أجنبى إلى الولايات المتحدة . ويقسم المؤرخون هذه الهجرة الكبيرة إلى ثلاث مراحل :

الهجرة الكلتية من ١٨١٥ إلى ١٩٦٠ جلبت خمسة ملايين شخص معظمهم من إيرلندا وسكوتلندا وألمانيا . والهجرة التيوتونية من ١٨٦٠ إلى ١٨٩٠ وتضمنت عشرة ملايين شخص معظمهم من بلاد إسكندنافيا وألمانيا وإنجلترا وبوهيميا . ثم الهجرة المتوسطية - السلافية من ١٨٩٠ إلى ١٩١٤ ووصلت أعداد المهاجرين فيها إلى عشرين مليون معظمهم من أوروبا الشرقية وإيطاليا وآسيا الصغرى والبلقان . وانقطعت هذه الهجرة الكبرى بالحرب العالمية الأولى ثم انتهت التشريعات فى العشرينيات . وعلى الرغم من الفترات الطويلة لسياسات الباب المفتوح هذه وبالرغم من التوسع المستمر تقريباً للمجتمع الأمريكى المتعدد الأعراق استمرت أشكال متنوعة وحادة من التمييز والإنحياز ضد الجماعات العرقية فى الأيام المبكرة وحتى الحاضر . ويذهب علماء الاجتماع وغيرهم من المفكرين فى فترة ما بعد الحرب إلى أن إستيعاب الجماعات العرقية فى «بوتقة» أمريكا لم يحدث كما كان الساسة والمتنبؤون الإجتماعيون يحلمون ويتوقعون قبلها . وهم يلاحظون أن الوعي والهوية العرقية دامت على مر الأجيال مما أدى بالمتقنين خلال تلك الفترة إلى وضع نظريات حول التعددية العرقية وليس الإستيعاب لكى يبدأوا التفسير الكافى للنسيج العرقى المتعدد للحياة الأمريكية . وفى عام ١٩٨٠ كان على **موسوعة هارفارد للجماعات العرقية الأمريكية** أن تورد تاريخاً لمائة وست جماعة عرقية مختلفة .

ويلخص ثيرنر سولوزر فى مقالته الوافرة بالمعلومات «نظرية العرقية الأمريكية» (١٩٨١) نشاط البحث والفكر فى هذا الميدان خلال عصر الفضاء مبيناً ضخامته وتزايد حجمه .^(٤٠) لكن التنوع العرقى الثرى **للأدب الأمريكى** لم يستثر استجابات مهمة من المفكرين الأدبيين إلا فى السبعينيات . ويمكن أن نرى فى اتحاد اللغة الحديثة البارومتر الذى يستجيب للزمن إذ أنشأ جماعة مصالح خاصة بالدراسات العرقية لجمعية الموفدين وأقام لجنة عن أدب ولغات أمريكا ثم أنشأ أقساماً رسمية للدراسات العرقية والأدب والثقافة الأمريكية السوداء وكذلك جماعة نقاش رسمية عن الأدب الأمريكى الهندى والأدب الأمريكى الآسيوى والأدب المكسيكى الأمريكى والأدب الأمريكى اليهودى . ويجمع الإتحاد قائمة سنوية ببرامج الدراسات العرقية فى الجامعات . وبالإضافة إلى ذلك نشر الإتحاد خمسة كتب هى : **لغة وأدب الأقليات : منظور واسترجاع (١٩٧٩)** جمع ديكستر فيشر ووبرت ر . ستبتو ؛ **ثلاثة أدب أمريكية: مقالات فى أدب المكسيكيين والأمريكيين الأصليين والأمريكيين الآسيويين** لمدرسى الأدب الأمريكى (١٩٨٢) جمع هوستون أ . بيكر الإبن ؛ **وبراسات فى الأدب الأمريكى الهندى : مقالات نقدية وتصميم المقررات (١٩٨٣)** جمع پولا چن ألين ؛ **ومنظورات عرقية فى الأدب الأمريكى : مقالات مختارة حول الإسهام الأوروبى (١٩٨٣)** جمع روبرت دى بيترو وإدوارد إيتكوفيتش . وتمشياً مع هذا الاتجاه عنيت

عدة دوريات بالعرقية فى المقام الأول بما فيها العرقية ، والجماعات العرقية ، ودراسات عرقية وعنصرية ، ودراسات عرقية ، ورسالة تاريخ الهجرة ، ومجلة الهجرة الدولية ، ومجلة الدراسات العرقية (مجلتان تحملان نفس الاسم) ، والهجرة اليوم ، وتقرير نوثاك ، وتعددية الأصوات ، والطيف . ومن المجلات المهمة على وجه خاص ميلوس التى أنشأتها عام ١٩٧٥ جمعية دراسة الأدب متعدد العرقيات فى الولايات المتحدة وهى هيئة تعقد اجتماعات سنوية ككيان متصل باتحاد اللغة الحديثة . وتقع ظاهرة العرقية فى القلب من عدد متزايد من الكتب والمجلات والمؤتمرات وجماعات النقاش والمنظمات واللجان والمجموعات والكتب التعليمية والمنح ومشاريع الأبحاث وبرامج الجامعات ومراكز الأبحاث . والكل منشغل بدراسة الجماعات العرقية فى أمريكا .

وعموماً يتوقع من المهاجرين إلى الولايات المتحدة أن يستوعبوا فى مجتمع «القلب» الأنجلوساكسونى الذى يشجع على نبذ ثقافة الأسلاف واعتناق القيم والسلوكيات العامة السائدة . لكن المهاجرين كثيراً ما قاوموا الإتساق الأنجلوساكسونى بدلاً من القبول بالاندماج واحتفظوا بروابط مع أصولهم السلفية وتواريخهم القومية أو القبلية ودياناتهم الموروثة ولغاتهم أو لهجاتهم التقليدية وأشكالهم وعاداتهم الثقافية المتميزة . وبجانب تلك الروابط الطوعية بالعرقية أظهر المهاجرون غالباً هوياتهم العرقية بشكل لا إختياري بسبب ملامحهم الجسدية مثل الحجم ونسيج الشعر ولون البشرة وغيرها من الملامح التشريرية المميزة . ومما له مغزى أن بعض الجماعات العرقية اختلفت بشكل كبير عن غيرها لأنها كانت جماعات مستعمرة وليست مهاجرة : إذ أدمجوا فى أمريكا بالقوة ، وكانوا يقعون تحت قهر خاص وسوء تصوير ، وكانوا يوضعون فى أدنى شرائح القوة العاملة . ومن هذه «الأقليات» الأفارقة الأمريكيين وبعض الآسيويين الأمريكيين والمكسيكيين والهنود الأمريكيين المحليين وسكان جزيرة بورتوريكو . ودراسة تاريخ هذه الشعوب تعنى بالجوهر الإنشغال بتحليل ثقافى للهيمنة وللإستعمار الداخلى ،^(٤١) كما أوضح ذلك أول مرة للعديد من المثقفين الأمريكيين الفنانون والدارسون السود خلال أشد السنوات اضطراباً فى حركة تحرير السود فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات .

وقد بدأت حركة إنشاء برامج و/أو أقسام للدراسات السوداء (أو الدراسات الأفرو - أمريكية) فى أواخر الستينيات ووصلت إلى الذروة عام ١٩٧٦ عندما أسس المجلس القومى لدراسات السود . وكان السود من بين كل الجماعات العرقية المحرومة من حقوقها الأنشطة والأنجح فى إقامة دراسات عرقية فى الجامعة مما جعل منهم القدوة للجماعات الأخرى . ونجد فى قلب حركة دراسات السود الاحتياج إلى توثيق وتحليل التجارب التاريخية للسود وإلى العمل صوب التغييرات الإجتماعية البناءة . وقد ركز المثقفون السود فى عصر الفضاء مثلاً فعل و . إي . ب . دوبا وكارتر ج .

وودسون وغيرهم من الدارسين - النشطاء الأول على العنصر والطبقة والقومية والثقافة كعلامح بارزة ومميزة للعرقية الأفرو - أمريكية . وكانت بؤر الاهتمام التاريخية للدراسات السوداء حسب الترتيب الزمني هي أفريقيا ما قبل الهجرة ، وتجارة العبيد ، وتحرير العبيد ، والحياة الريفية ، والهجرة ، والحياة الحضرية ، والتحرر الأسود المعاصر .^(٤٢) وحيث أن تاريخ السود الأمريكيين تباين بشكل واضح مع تاريخ الجماعات العرقية الأخرى كان للمعالجة الخاصة المنفصلة لهذا الموضوع ما يبررها .

وأدى وضع جماليات السود في المجال الثقافي إلى تبين الحدود وتحديد المضامين الخاصة للفنون السوداء في أمريكا ، وتشابكت هذه المهمة مع المشروع المعاصر لها لتطوير علم أدب عرقي يفتح لأصول الفن الطقسية ، وللأبعاد الأدائية في الشعر والدراما ، وللتقاليد والأساليب العامة للشعوب المهمشة ، وللسياقات الاجتماعية للثقافات المستعمرة . وقد أدى استيعاب الآداب العرقية في التراث «الأوروبي - الأمريكي» في كل الحالات إلى تقليل قدر هذه الآداب . وأصبحت المعايير المرنة ومتعددة العرقية مطلوبة بدلاً من المعايير الضيقة أحادية الثقافة . «إن أمريكا مجتمع تعددي لكن الدراسات الأدبية التقليدية والنظام التعليمي قاما [فقط] على مجموعة من القيم متمركزة حول العرق ومتجانسة تكشف فقط عن جانب واحد من الإنسان والمجتمع مما يحد كثيراً من المعرفة بالثقافات والآداب خارج المجموعة المهيمنة» .^(٤٣) ومن هنا فالأمر المطلوب أساساً ليس فقط علم جمال ونقد جديدين بل كذلك نسق جديد للأعمال المعتمدة ومقرر جديد للأدب الأمريكي . فالأدب الأنجلوساكسوني واحد فقط من بين آداب عرقية عديدة . وإذا كان المجتمع الأمريكي مزيجاً من الجماعات العرقية الكثيرة فإن ثقافته وبالتحديد أدبه كذلك .^(٤٤) ويهدف مشروع علم الأدب العرقي إلى إنهاء الهيمنة والقهر اللذين يدعمهما الانسجام الفكري مع الأنجلو ساكسونية . ويمكن القول إن عمل الجماليين السود كان أحد أهم نتائج هذا الجهد وأبقاها في الذاكرة .

بدأت حركة إنشاء الدراسات السوداء في الجامعة أساساً على يد الطلاب السود في المؤسسات التي يهيمن عليها البيض كما يتضح من الوثائق المبكرة مثل الدراسات السوداء في الجامعة : ندوة (١٩٦٩) جمع أرمستيد روبنسون وطلاب آخرون في جامعة ييل ، و منظورات جديدة في الدراسات السوداء (١٩٧٣) بقلم جون بلاسنجيم : و الدراسات السوداء : خطر أم تحد (١٩٧٣) بقلم نيك آرون فورد . وفيما بين عامي ١٩٦٨ و ١٩٧١ نظم حوالي مائة وخمسون برنامجاً وقسماً في الكليات والجامعات الأمريكية . وزاد هذا العدد ونقص على مر العقد التالي ووصل إلى حوالي مائتان وخمس وعشرون في أوائل الثمانينيات . وبحلول تلك الفترة كان مليون من طلبة ومدرسي وإداريي الجامعات يشغلون بدراسات السود . وقد أسست تسع من المجلات الست والعشرين المتخصصة في هذا الميدان الجديد بين عامي ١٩٦٧ و ١٩٧٤

وأسست عشر منها بين عامي ٩٧ و ١٩٨٣ . وكانت سبع منها موجودة قبل الستينيات وتعود إلى العهد الذي قامت فيه المؤسسات والمنظمات السوداء المحترمة بالبحث في ثقافة الزنوج الأمريكيين . ومرت الدراسات السوداء خلال الخمس عشرة سنة الأولى من وجودها بالعديد من المراحل المتداخلة في التطور التجديد والتجريب والأزمة ثم إضفاء الطابع المؤسسي عليها . وكانت علامة المرحلة الرابعة إنشاء م . ق . د . س . [المجلس القومي للدراسات السوداء] في ١٩٧٦ ووضع منهج جوهري قومي موصى به للدراسات السوداء .^(٤٥) وركزت برامج دراسات السود في العادة على التعليم متعدد العلوم في المرحلة الجامعية معتنية بالبحث في تاريخ السود ومجتمعاتهم وثقافتهم وبالتركيز على فحص المناهج العلمية للدرس في المسار العام وعند الأقليات . والتزمت بعض البرامج بالوصول بعملها إلى المجتمع من خلال نظام الإقامة الداخلية .^(٤٦)

وجاءت التهديدات لقوة واستمرارية الدراسات السوداء من داخل وخارج البرامج . فمن الخارج شكلت مصادر التمويل مشاكل مستمرة ، وظل الزملاء والإداريون المحافظون على شكوكهم ، كما أن الطلاب السود الجدد المهتمون أولاً بالمستقبل المهني لم يتبينوا فائدة تذكر في دراسات السود . أما على الجانب الداخلي فقد صعب العثور على هيئات تدريس ذات كفاءة علمية متعددة الدراسات أو صعب الحفاظ عليهم (لم يوجد أي برنامج يمنح درجة الدكتوراه في دراسات السود في الولايات المتحدة) . وفي بعض الأحيان اشتغلت أقسام الدراسات السوداء بالتعليم العلاجي مما سحب الوقت والطاقة بعيداً عن الدرس والتعليم المتقدم . كذلك مثلت الخلافات الأيديولوجية والسياسية تحديات خطيرة للإنسجام داخل الأقسام . ونشب الصراع بين السود في أفريقيا ومنطقة الكاريبي والولايات المتحدة ، وبين القوميين ودعاة الوحدة الأفريقية ، وبين الإندماجيين والثوريين (الماركسيين وغيرهم)^(٤٧) إذ اشتكى هارولد كروز مثلاً في عرض لكتاب رون كارينجا المؤثر **مقدمة للدراسات السوداء** (١٩٨٢) غاضباً من التوجهات الوحشية الأفريقية ونزعة العالم الثالث في برامج الدراسات السوداء . وقال «إن الكثير من الاهتمام المزعوم بأفريقيا في حركة الدراسات السوداء يظهر كقناة ذهنية للهروب السياسي الرومانسي من الحقائق القاسية في صراع الأفرو - أمريكيين من أجل البقاء السياسي في الولايات المتحدة» .^(٤٨) ويحرق كروز على إضفاء الطابع المهني والأفريقي على دراسات السود الأمريكية ونزع الطابع السياسي عنها . ويريد من هذه الدراسات أن تشغل بالدرس والحركة لصالح مجتمع السود الأمريكي وطلابه . وعلى الرغم من المشاكل الداخلية والخارجية بقيت برامج قوية في الدراسات السوداء عقب تراجعات السبعينيات ودعمت من مكانتها المؤسسية في الثمانينيات .

كان داروين ترنر أحد الشخصيات الرائدة من بين نقاد الأدب الأكاديميين المرتبطين بحركة الدراسات السوداء خلال مراحل تكونها الأولى . وقد حرر مجموعة

دراسية ذائعة الانتشار هي **الأدب الأمريكي الأسود** (١٩٦٩) صدرت في مجلدات منفصلة للشعر والرواية والمقالة ثم جمعت عام ١٩٧٠ في مجلد ضم معها الدراما . كما جمع بيليوغرافيا شاملة للطلاب بعنوان **الكتاب الأفرو-أمريكيين** (١٩٧٠) وكتب مقالات عن التعليم كما عمل بهمة مع اتحاد اللغة الحديثة واتحاد الكليات للغة والمجلس القومي لمدرسي الإنجليزية . واشترك في تأليف **النظرية والتطبيق في تدريس الأدب الأفرو-أمريكي** (١٩٧١) وهو بحث نافع موجه لمدرسي الأدب في المرحلة الابتدائية حتى الجامعة . وعمل ترنر بدءاً من عام ١٩٧٢ ولادة عقد من الزمان رئيساً لبرنامج الدراسات الأفرو-أمريكية في جامعة أيوا . وانضم في السبعينيات عضواً في أول مجلس إدارة للمجلس القومي للدراسات السوداء كما عمل مستشاراً للتحرير في مجلات مثل **الأدب الأمريكي** و **نشرة الكتب السوداء** و **مجلة إتحاد اللغة الحديثة وأويسيديان** . واشتغل محكماً في هيئات مثل المجلس الأمريكي للجمعيات العلمية والمنحة القومية للإنسانيات والمجلس القومي للإنسانيات ومؤسسة فورد . وخلال تلك الفترة كتب عشرات من المقالات المجموعة في كتب كما ألف مقدمات لطبعات من كلاسيكيات أدب السود . وبسط ترنر نطاق عمله على العكس من العديد غيره من الباحثين والمؤرخين السود إلى مجال التدريس في الفصول والإدارة الجامعية وكذلك إلى المنظمات المهنية العامة ووكالات المنح الكبرى . وساعد كل هذا النشاط على كسب الظهور والمشروعية لميدان دراسات السود الناشئ .

وأكد ترنر كغيره من المثقفين الأدبيين السود المولودين بين أواسط العشرينيات وأواسط الثلاثينيات وجود علم الجمال الأسود وفصل ملامحه العامة . «إن الأدب الذي اعتبره أفريقيًا - أمريكيًا مميزاً هو الذي يصور الخصائص المستمدة من تراث الحكايات الشفاهي والذي يعتمد على الاستخدامات اللغوية الشائعة في مجتمع السود أو المقصورة عليه ، وهو الذي يأتي من جوانب مهمة من الثقافة السوداء ويعيد خلقها كالعظة ، وهو الذي يستعمل الإيقاعات التي تتسم بها الموسيقى التي يؤلفها السود ، والذي يشجع الاتجاهات التي توجد في مجتمع السود وحده» . (٤٩) ومع ذلك وعلى النقيض من الجمالين السود دعا ترنر بإصرار إلى أسبقية القيم الأدبية على القيم الاجتماعية أو السياسية أو التاريخية أو النفسية أو الأخلاقية . وهو يصر على «أن المعايير لاختيار الأعمال في فصل الأدب لا بد أن تكون أدبية» . (١٨) وحيث أنه أراد إدماج أدب السود في نسق الأعمال الأدبية الأمريكية المعتبرة وفي كتب التدريس فقد رأى من الأساسي تشجيع الأعمال التي يكتبها السود على أساس القيم الشكلية المسيطرة . وليس مما يدهش أن منطلقه الرئيسي يقول : «كتب الأفرو-أمريكيين بفن» (٣٧) وفي مقالة نشرت عام ١٩٧٠ في **الإنجليزية في الجامعة** يقول أنه «من العبث والسخرية في أن إثارة مسألة الإحترام الأكاديمي بخصوص دراسة أدب مجموعة

عرقية تتألف من أشخاص كانوا ينشرون الأعمال الأدبية في أمريكا لما يزيد عن المائتي عام والذين وضعوا بعض أشهر الحكايات الشعبية والذين يضمون بين ظهرانيهم كتاباً متميزين من أمثال جين تومر وكاونتي كلن وريتشارد رايت وجويندولين بروكس ورالف إليسون وچيمس بالدوين ولورين هانزبيرى ولروى جونز»^(٥٠) ولم تكن النزعة الانفصالية الشائعة بين الأدباء السود في جيله تمثل جزءاً من تكوينه . إذ سعى كأفريقي - أمريكي إلى إدماج الثقافة السوداء في المسار العام للحياة والعلم في أمريكا . ولهذا فقد أصبح وسيطاً مؤثراً بين الجماعات الفكرية السوداء الأكثر راديكالية والمنظمات والوكالات والهيئات القوية البيضاء من المسار العام .

وخلال الفترة التي جرى فيها تكوين برامج وأقسام ومجلات ومجموعات وكتب تعليمية ومنظمات للدراسات العرقية في الجامعات الأمريكية جرت جهود مشابهة في مجال الدراسات النسائية كما شهدنا في الفصل الحادي عشر . إذ بدأ بعض النسويين من أواخر السبعينيات يعملون على ربط الدراسات النسائية والدراسات العرقية . وازداد نشاط النسويات السود في هذا الجهد . ومن العلامات البارزة في هذا الجهد صدور كتاب **لكن بعضنا شجاعان : دراسات النساء السود** عن دار النشر النسوية التي تديرها فلورنس هو في عام ١٩٨٢ جمع جلوريا ت . هل وباربارا بيل سكوت وباربارا سميث . وقد قدم هذا العمل المحيط مادة عن الدراسات النسائية السوداء ألفتها مثقفات أدبيات سود نشطات من أمثال باربارا كريستيان وجلوريا ت . هل وسونيا سانشيز وباربارا سميث وإيرلين ستيتسون وأليس ووكر وماري هيلين واشنطن من بين كثيرات أخر . واشتملت المجموعة على ثمانية بيليوغرافيات منفصلة ، وعشرين عينة لمقررات (تكرس ثمانية منها للأدب) ، وثمانى عشرة مقالة ، وخطوط إرشادية عن العنصرية لجماعات زيادة الوعي ، وثمانية عشرة توصية ، ومقدمة كتبها هل وسميث . ومن القطع المهمة التي أعيدت طباعتها في هذا النص نجد مقالة باربارا سميث «نحو نقد نسوى أسود» وبيان جماعة نهر كومباهى . وعموماً يقدم هذا الكتاب كنزاً من المعلومات القيمة عن دراسات النساء السود مما يجعله الأساس لمشروع جديد .

وتشتكى كونستانس كارول ، وهى إدارية جامعية سوداء ، فى «الثلاثة كثر : مأزق المرأة السوداء فى التعليم العالى» (١٩٧٣) من عنصرية دراسات المرأة ومن الإنحياز الجنسى فى دراسات السود ، وتحث النساء السود على العمل لإحداث تغيير من الداخل فى تلك الحركات وعلى أن ينشأن الجسور فيما بينها . وكما ترفض انفصال النساء السود عن الحركتين وترفض إيجاد قوة ثالثة . وتوصي باربارا سميث وجلوريا هل ، على لعكس من كونستانس كارول ، فى مقدمتهما لكتاب **دراسات النساء السود** بتشكيل علم دراسى جديد داخل المؤسسات الأكاديمية : «من الناحية المثالية لن

تعتمد دراسات النساء السود على دراسات النساء أو دراسات السود أو على الأقسام العلمية "السوية" في وجودها ، لكنها ستكون كياناً أكاديمياً مستقلاً ينشئ التحالفات مع تلك الميادين الثلاثة» .^(٥١) وتدعو الكاتبتان لتأسيس المجلات والمنظمات والمؤتمرات ومراكز الأبحاث والبرامج المخصصة تحديداً للنساء السود . وهما تربطان هذا المشروع بحركة تحرير السود السابقة ، وبنشأة الحركة النسوية ، وعلى وجه الخصوص بنهضة الأدب النسائي الأسود التي اتسمت بها الثقافة الأدبية الأفرو-أمريكية بعد أفول نجم حركة جماليات السود في الأيام الأخيرة لحرب فيتنام .

وعندما بدأت هل وسميث في التخطيط لكتابهما في أواخر السبعينيات كعضوات في لجنة اتحاد اللغة الحديثة عن وضع المرأة في المهنة كانتا تتصوران في البداية وضع نص حول «دراسات نساء العالم الثالث» وليس «دراسات النساء السود» . لكنهما سرعان ما اكتشفتا أنهما تفتقران إلى الخبرة المطلوبة . ومع ذلك عبرتا عن الأمل في أن «يساعد هذا المجلد حول النساء السود في إيجاد المناخ الذي يمكن أن تظهر فيه بسرعة أعمال تالية حول الهنود الأمريكيين والآسيويين الأمريكيين والنساء اللاتينيات» (٢١م) . ومما له مغزى أن كتابهما ظهر في نفس سنة صدور مجموعة بيكر من اتحاد اللغة الحديثة بعنوان **ثلاثة أداب أمريكية : مقالات في الأدب المكسيكي الأمريكي والأمريكي الأصلي والآسيوي الأمريكي لدرسي الأدب الأمريكي** . ولم يكن من الغريب على جيل المثقفين الأدبيين السود المولودين عقب بدء الحرب العالمية الثانية أن يربطوا الدراسات السوداء مع الدراسات العرقية لجماعات الأقليات الأخرى . وكان الشيء المشترك بين هذه الجماعات هو التجربة التي لا تنسى من الاستعمار الداخلي والعنصرية والاستغلال الإقتصادي وسوء التصوير . وأدت هيمنة القيم الأنجلوساكسونية إلى الحط من لغاتهم وأدابهم وثقافتهم . وكانوا بحكم وضعهم كفئة ثالثة قديمة داخل أمريكا حلفاء تاريخيين يشتركون في مصير واحد . وخلال الستينيات والسبعينيات ذاعت بين هذه الجماعات العرقية ظواهر نشوء القومية والحركة الراديكالية ، والمكاسب الاجتماعية والسياسية المتواضعة والإزدهار الثقافي المدهش ، وزيادة الوصول للتعليم العالي ونشوء الطابع المؤسسي للدراسات العرقية . وقد تباطأ التقدم على معظم الجهات بالنسبة لجماعات الأقليات العرقية خلال سنوات الاتجاه المحافظ في السبعينيات والثمانينيات إن لم يكن توقف تماماً أو ينعكس مساره . وبدت المهام الرئيسية في الثمانينيات بالنسبة لمثقفي جماعات الأقلية وكأنها المحافظة على المكاسب السابقة وتثبيتها ، وصياغة التحالفات والارتباط مع تيارات المسار العام حيثما كان ذلك ممكناً ، وزيادة الدقة والتعقد الفكري . كان ذلك زمن إعادة التجمع وإعادة التفكير وإعادة الإستكشاف ، أما نساء العالم الثالث المغامرات فبدون الإستثناء من هذا النمط وبدت مشاغلهن السباحة ضد التيار . وبهذا مضيّن قدماً بخططن الطموح .

الفصل الثالث عشر

النقد اليسارى

من الستينيات إلى الثمانينيات

مميزات اليسار الجديد والحركة

شهدت الفترة من أواخر الخمسينيات إلى أوائل السبعينيات فى أمريكا ظهور العديد من الجماعات المناهضة للثقافة السائدة والمتسمة بعلو الصوت وهى تتراوح من جماعة «البيت» وفرسان الحرية ومسيرات الحقوق المدنية ودعاة اليسار الجديد والطلاب الناشطين من أجل حرية التعبير والإحتجاجات المناوئة للحرب إلى القوميين السود ودعاة السلام والنسويين والهيبيز وراديكاليى العالم الثالث المحليين ودعاة حقوق الشواذ والسائرين فى ركاب اتحادات عمال المزارع واليبيز ومنظمى الكوميونات. وشكلت هذه الجماعات فى مجملها ما أسمى «بالحركة» التى بدت رغم جبهاتها العديدة مصممة على زعزعة استقرار التقاليد الإجتماعية الراسخة وتشجيع حملة متعددة الأوجه من أجل التحرر. وانتشرت أساليب جديدة من الزى والكلام والموسيقى والأدب والنقد والمشاركة السياسية والأخلاقيات الجنسية والمعيشة فى دليل على شعور ناشئ متجذر فى عدم التوقير السياسي وروح العداء للنظام. وتبدو تلك الفترة المضطربة الفاقعة الألوان والتى تبعها رد فعل محافظ طويل الأجل وكأنها فى النظرة الاسترجاعية بالغة عدم الاستقرار والتبدل وقصيرة العمر .

وربما لم توصف ظاهرة أخرى فى تلك الفترة بأنها أكثر اختلاطاً وراديكالية من اليسار الجديد وهو مجموعة فضفاضة غير ثابتة الملامح من التحالفات المؤقتة التى تشكلت بين ١٩٦٠ و ١٩٧٢ على يد طلاب الجامعات البيض فى الغالب. وفى قلب اليسار الجديد نجد جمعية الطلاب من أجل مجتمع ديموقراطى (ط.م.د.) - وهى منظمة تسمت عام ١٩٦٠ وأيدتها رابطة الديموقراطية الصناعية التى تجمع فيها مثقفون يساريون أكبر سناً ونقابيون وكانت تأسست فى الأصل على يد أبتون سينكلير وجاك لندن فى ١٩٠٠. وفى عام ١٩٦٠ أصبح روبرت آلان هابر وهو طالب فى جامعة ميتشيجان رئيساً لجماعة الطلاب من أجل مجتمع ديموقراطى. وسرعان ما غير بالإشراك مع زميله الطالب توم هايدن هذه الرابطة الجامعية المتواضعة من الليبراليين والاشتراكيين والراديكاليين غير محدودى الاتجاه لتصبح منظمة أكثر طموحاً وميلاً لليسار. وربما بدت أول دلائل أهمية ط.م.د. فى المؤتمر السنوى الحاسم الذى عقدته فى يونيو ١٩٦٢ فى بورت هورون بميتشيجان وهى مقر المعسكر الصيفى لاتحاد عمال السيارات. وضم الحضور فى اللقاء وهم حوالى الستين ممثلين من اتحاد

الطلاب القومي وحركة الطلاب المسيحيين ولجنة التنسيق السلمى الطلابي والديموقراطيين الشبان ورابطة الإشتراكيين الشباب. وسرعان ما أصبح بيان بورت هودون الطويل واسع الإنتشار والذي صاغه هايدن ونقحه آخرون الوثيقة المؤسسة لليسار الجديد الناشئ. ويظهر فى إعلان حركة ط.م.د. التأثير بأفكار كارل ماركس المبكرة وهربرت ماركوزه وبول جودمان وسى. رايت ميلز وويليام أبلمان وويليامز وهو يوضح فقدان الراديكاليين الشبان للإيمان فى المؤسسات والأجهزة البيروقراطية الأمريكية وتوجههم لديموقراطية المشاركة وعدم العنف، وتشككهم فى الأحزاب الطليعية وسلطوية اليسار، وتجاهلهم الواعى لليسار القديم وليبرالى الحرب الباردة. وينتقد الإعلان سياسة أمريكا الخارجية والعداء المسعور للشيوعية ونظام الحزبين الكبيرين والمجمع العسكرى الصناعى والعنصرية والفقر والسلبية الأكاديمية. كما يدعو الطلاب الحركيين إلى تشكيل التحالفات مع حلفاء فى الميادين العمالية ومجالات حقوق الإنسان وغير ذلك من القضايا الليبرالية. ويقال إن عضوية حركة ط.م.د. وصلت فى ذروتها عام ١٩٦٨ إلى مائة ألف عضو فى خمسمائة قسم.^(١)

وعندما حذفت ط.م.د. الفقرة التى تستبعد الشيوعيين من دستورها عام ١٩٦٥ فقدت دعم رابطة الديموقراطية الصناعية. وأتى لها فى العام التالى أعضاء فى حزب العمال التقدمى الذى تكون من الشبان الماركسيين اللينينيين الماويين الذين طردوا من الحزب الشيوعى قبلها بسنوات. وبحلول عام ١٩٦٩ أدى هذا الإنفتاح على اليسار مع تزايد راديكالية الفترة إلى تشرذم ط.م.د. فى فئات عديدة تشمل على الأخص العمل التقدمى (ماوي)، وحركة الشباب الثورى رقم واحد (إرهابيين أتباع حركة ويزرمان) وحركة الشباب الثورى رقم إثنان (ستالينيين من الحرس القديم)، والنسويون (حركة ويتش وذوات الجوارب الحمراء فى الأساس)، ومنظمو المجتمع المحلى اليساريون - الليبراليون (يذكروننا بالجهة الشعبية فى الثلاثينيات)، والإشتراكيون التحرريون (على غرار بعض الماركسيين الجدد الأوروبيين). وكان انقسام مناظر قد حدث قبلها بسنوات فى التحرير الجماعى لإحدى مجلات اليسار الجديدة الكبيرة لرايات على اليسار (١٩٦٠-١٩٦٧). ومن الفئات الرئيسية الأخرى فى اليسار الجديد نجد حزب العمال الإشتراكي التروتسكى والمشاركون فى حركة حرية التعبير ودعاة السلام المرتبطين بمجلة التحرير واليبيز التابعين لحزب الشباب الدولى.^(٢)

وقد اتسم اليسار الجديد فى ذروته بكراهية السياسات الحزبية والانتخابية، وتزايد السخط على ضعف الديموقراطية «النيابية»، والتركيز على الإنشقاق الثقافى وعمليات المشاركة بدلاً من الثورة السياسية، وتفضيل اللامركزية الإقتصادية والسياسية، والانشغال بالتحرر الشخصى بجانب الإجتماعى، وزيادة التركيز على الطلاب والمتقنين بدلاً من البروليتاريا كالطبقة الأساسية المغتربة فى المجتمع ما بعد

الصناعي، وتصاعد السخط على جفاف وفشل وتسلطات المجتمع الأمريكي، والتعاطف العام مع حركات التحرر في العالم الثالث، واتساع الانتقاد للجامعات بسبب إجراءاتها للأبحاث الحربية وتدريب الضباط العسكريين وتأيدها للوضع القائم ووضعها للاستثمارات غير الأخلاقية بأموال المنح، وسلسلة من التحالفات الهشة المتقلبة غير الحزبية مع فئات وطوائف متنوعة باستمرار. ووجد منذ البداية داخل صفوف اليسار الجديد توتر مستمر بين النشطاء والمفكرين، وبين الراديكاليين السياسيين والثقافيين، وبين الاشتراكيين والفوضويين. ومما له مغزى أن العنصر المفتقد في هذه الصراعات كان العنصر النقابي المرتبط بالحركات العمالية والنقابية التقليدية. وقد تولى القادة الشبان في بدء ذلك العقد الراديكالي عن «ميتافيزيقا العمال» متبعين نصيحة س. رايت ميلز في «خطاب إلى اليسار الجديد» (١٩٦٠). فحيث أن الطبقة الصناعية من عمال المياقات الزرقاء أصبحت راضية في فترة ما بعد الحرب لم يعد من الممكن توقع قيادتها أو دعمها لحركات التغيير الثوري. وفيما بعد أقدمت الفئات الماركسية - اللينينية العديدة داخل وخارج ط.م.د. على إعادة ميتافيزيقا العمال بالقوة .

وليس مما يدهش أن أعضاء «اليسار القديم» غالباً ما انتقدوا اليسار الجديد بحدة. وهذا على وجه خاص ما نجده في العديد من مثقفي نيويورك. إذ يشرح ويليام فيليبس مثلاً سياسة مجلة بارتيزان في الستينيات بقوله إنها في آن تتعاطف مع «براءة ومثالية الشباب» لكنها «تنتقد حركة الثقافة المضادة واليسار الجديد لتحويل جهلهم وعنادهم وتدليلهم للذات إلى سياسات يسارية طفولية وثقافة دارجة جعلت من نفسها مغتربة وموضوعة في نفس الوقت».^(٣) وكان فيليب راڤ أكثر صرامة وعملية في تقييمه لليساريين الجدد : «إنهم لم يبدوا أي فهم لأول قواعد الاستراتيجية الثورية وهي التعليم والحشد والمحافظة على كوادرها القائدة».^(٤) وهو يستهجن افتقار اليسار الجديد للتنظيم والانضباط ويستشهد بلينين وتروتسكي حول ضرورة تكوين الأحزاب وكسب التأييد الجماهيري. وتشبي تأملات إرفنج هو في سيرته الذاتية عن التعاطف مع اليسار الجديد في سنواته الأولى واليأس منه في أيامه الأخيرة. ويلوم هو على وجه الخصوص اليساريين الجدد المتأخرين لتمجيدهم لراديكاليي العالم الثالث السلطويين مثل فيدل كاسترو وهوشي منه، ولاستبدالهم الإنتلجينسيا بالبروليتاريا كطليلة الثورة، ولتشجيعهم الأفكار غير العملية حول ديموقراطية المشاركة بدلاً من الديموقراطية النيابية، ولاستسلامهم كثيراً لنزعة اللاتسامح الأخلاقي (ولاسيما من جانب الفوضويين ودعاة السلام)، ولنبذهم التام لفوائد الإصلاح التراكمي (التدرجية) مفضلين عليها البدائل العنيفة والخيالية، وللکفر بالسياسات الإنتخابية والتأييد الشعبي والتنظيم السياسي الدقيق، ولتجاهلهم لدروس التاريخ الراديكالي الأمريكي وتجارب اليسار القديم، ولتدهورهم في شكل فئات وطوائف. ويلاحظ هو أن «اليسار الجديد استمر في

أواخر الستينيات فى الابتعاد عن روح التآخى السابقة متجهاً إلى مذهبية شعواء، ومن روح عدم العنف إلى الإنبهار الرومانسى العدمى «بسياسات الفعل». لقد نما اليسار الجديد بسرعة فى سنوات حرب فيتنام كمركز للمعارضة بالأساس لكنه إذ حبس نفسه فى سياسة يتزايد شبهها بسياسة فئات الجناح اليسارى القديمة أكد أنه فى النهاية لن يفعل أكثر من تكرار انهيارهم».^(٥)

وبينما انتقد اليساريون القدماء من عهد الثلاثينيات بحنكة نقاط الضعف السياسية والأيدولوجية عند اليسار الجديد فإنهم أعوزهم النظر السديد فى المشاغل الثقافية والأخلاقية لحركات الطلاب الراديكالية فى الستينيات. وقد صرف العديد من اليساريين الجدد النظر عن القضايا الإقتصادية ومعها النظريات الأوروبية الراديكالية المتجذرة فى النزعة الإقتصادية لأنهم كانوا يعيشون فى فترة من الرخاء وليس فى زمن الكساد. وفضلوا بدلاً من ذلك التركيز على قيم الوعى المتوسع والإستقامة الخلقية. وفى هذه الظروف بدت الأحزاب السياسية والكوادر المنضبطة والخلق البروليتارى أموراً لا علاقة لها بالواقع. ومن هنا لم تجد «الحركة» كبير فائدة فى الماركسية الكلاسيكية عند ماركس وإنجلز أو ميرنج وبليخانوف أو لينين وتروتسكى. ورأت من الأنسب لاحتياجاتها الخاصة التوجه للماركسية الفرويدية عند مدرسة فرانكفورت ولاسيما عند ماركوزه بتركيزه على الوعى الزائف والإغتراب عن الحب والتسامح القمعى. ولم يصبح الماركسيون الأوروبيون الآخرون أمثال أدورنو وألتوسير وبنجامين وباختين وجرامسى موضحة ذائعة بين مثقفى الجامعة الأمريكيين إلا بعد موت اليسار الجديد فى المقام الأول. ومن المفارقة الساخرة أن «ماركسية» الراديكاليين القدامى المحليين قد رفضت بينما اكتسبت راديكالية شخصيات من العالم الثالث مثل قانون وجيفارا وماو شعبية معينة فى أواخر الستينيات .

ولم يظهر أثر الثقافة المضادة نفسه على الدراسات الأدبية فحسب فى ظهور النقد النسوى وعلم الجمال الأسود وإنما أيضاً فى ظهور نقد استجابة القارىء المتوجه للطلاب وعلم التأويل الجديد. وليس مما يدهش أن التوجه للظاهراتية والوجودية الأوروبية حدث فى الخمسينيات فى وقت ظهور البوادر المبكرة للثقافة المضادة، ذلك لأن التركيز على الوعى والحرية، والإغتراب واللامعنى، والوحدة والتفاعل الشخصى شغل الباحثين والطلاب الأمريكيين فى ميادين بحثية عديدة من علم الإجتماع وعلم النفس والعلوم السياسية إلى الفلسفة والدين والأدب. ومما له مغزى أن تصاعد الإهتمام بالثقافة المضادة عند النقد الأدبى اليسارى بين المثقفين الجامعيين المولودين بين أواخر العشرينيات وأواخر الثلاثينيات حدث فى الستينيات كما سنرى فى القسم التالى عندما نناقش بروس فرانكلين ولويس كامپ وبول لاوتر وريتشارد أومان. وقد تحول بعض الأدباء اليساريين الأمريكيين الذين برزوا فى الستينيات، على العكس من

النقاد الذين ظهروا فى السبعينيات، إلى الماركسية الأوروبية الجديدة مثلاً كما فعل فريدريك چيمسون وچيفرى ل. سامونز اللذان نتناولهما فى القسم الثالث من هذا الفصل. وأدى نشوء النظرية النقدية الأدبية خلال أواخر السبعينيات كفرع دراسى قوى ومتنامٍ ببعض النقاد اليساريين وعلى الخصوص جيرالد جراف وفرانك لينتريكا إلى توجيه انتقادات واسعة النطاق لكل الحركات والمدارس النقدية الرئيسية كما سنوضح فى القسم الرابع. ووصل بعض النقاد الماركسيين المولودين بعد عام ١٩٤٠ والذين برزوا فى أواخر السبعينيات وما بعدها الماركسية بالتفكيكية - وهو ربط قام به ضمن آخرون چون برينكمان ومايكل ريان وجاياترى سبيثاك الذين نتناولهم فى القسم المعنون «النقد التفكيكى اليسارى». وما يميز كل هؤلاء النقاد اليساريين فى عصر الفضاء هو تكريس جهدهم لدراسة النقد الثقافى فى مقابل الممارسات الشائعة للنقد الشكلى. وقد نفذ بعض المنتمين للنقد الثقافى مثل ستيفن جرينبلات وإدوارد سعيد مشاريعهم اليسارية بدون الاعتماد على التقاليد أو المذاهب الماركسية، بل كونوا ممارسة «بعد ماركسية» ندرسها فيما بعد تحت عنوان «النقد الثقافى ما بعد الماركسى». ويمد هؤلاء النقاد الأدبيون اليساريون وغيرهم من ميراث اليسار الجديد و«الحركة» اللذان هذا المجتمع الأمريكى بين عامى ١٩٦٠، ١٩٧٢. وفى أوائل الثمانينيات التقت شتى تيارات النقد اليسارى فى مشروع لوضع «الدراسات الثقافية» نستكشفه فيما بعد تحت عنوان «الدراسات الثقافية فى الجامعة».

وهذا تصوير مراقب فى أوائل الثمانينيات لبروز الماركسية فى الجامعة بين الستينيات والثمانينيات :

إن الماركسية الأمريكية محترمة الآن. فدعاتها يدرسون وأحياناً يعينون فى المدارس الراقية والكليات المحلية. وتظهر أعمالهم فى مطبوعات دور النشر الجامعية والفصليات التى تعبر عن المسار الثقافى العام. بل إن الماركسية هى المسار الثقافى العام فى بعض الميادين مثل التاريخ الأمريكى ... ولكل ميدان دراسى، وبالتأكيد لكل علم إجتماعى، مجلته الماركسية وتجمعه أو جماعته الفرعية الراديكالية التى تتنافس أو تلتقى مع المنظمة المهنية الرئيسية فيه. ولهذه الجماعات مجتمعة ما يزيد عن الإثنى عشر ألف عضو وهو أكبر وأهم حشد للدارسين اليساريين فى التاريخ الأمريكى.^(٩)

وبالفعل فقد درس الأدباء اليساريون البارزون فى الثمانينيات فى الجامعات الرئيسية وحرروا المجلات الراديكالية أو الوسطية أو أسهموا فيها، وشغلوا مناصب القيادة فى الاتحادات والمؤسسات الكبرى، ونشروا أعمالهم من خلال دور النشر الأكاديمية المحترمة. وإذا كنا نتعرض للعلاقات بين الجامعة والدعاة اليساريين للنقد الثقافى فيما بعد فى هذا الفصل فيكفى فى البداية أن نلاحظ أنه بين أواخر الستينيات وأواسط الثمانينيات برزت حركة متعددة الأوجه متباينة المكونات للنقاد الأدبيين

اليساريين. وفي نفس الوقت شغل العديد من بقايا يساريي مثقفي نيويورك - هو وكازين وفيليبس وراف من بين كثيرين - مناصب عالية في الجامعات الكبرى. ولا داعي للقول بأن التفاعل بين هذه الجماعات كان في أضيق الحدود وإن سعى ريتشارد بواريه مثلاً إلى ربط ميراث اليسار القديم بالجديد من خلال مجلته راوي تان (أسست ١٩٨١). وجمع جيرالد جراف وغيره من مثقفي نيويورك أحياناً بين أفكار اليسار القديم والجديد .

الهجوم على مؤسسة الدراسات الأدبية

لم تقتصر أخلاقية ومزاج الستينيات المتصاعدة الراديكالية على طلاب اليسار الجديد. إذ بدأت جماعات من الطلاب السابقين والخريجين والأساتذة والمهنيين الشبان في تنظيم أنفسهم في السنوات الأخيرة في العقد. ففي ١٩٦٧ مثلاً أسست ط.م.د. حركة المجتمع الديمقراطي لتنمية الراديكالية بين غير الطلاب . وفي ذلك العام نفسه أسست جمعية الراديكاليين المهنيين وفي العام الذي تلاه بدأ المؤتمر الجامعي نشاطاته. وحضر مؤتمره التنظيمي في مارس ١٩٦٨ عدد من كبار شخصيات ط.م.د. بما فيهم آل هابر وتوم هايدن وستوتون ليند وريتشارد فلاكس. وحسب ما يقول جدول أعمال المؤتمر الجامعي الجديد فإن هذه الجماعة تهدف إلى تنظيم الميدان الجامعي وتشجيع الأبحاث الراديكالية والإعلان عن تورط الجامعات في الحرب والقهر ووضع منظورات راديكالية في المهن. وقد نفذ ذلك الهدف الأخير من خلال تشكيل تجمعات راديكالية داخل المهن. وتكاثرت هذه التجمعات داخل ميادين الدرس العامة بين عامي ١٩٦٨، ١٩٧٢ - العام الذي طويت فيه صفحة المؤتمر الجامعي الجديد. وكان لويس كامب من بين أعضاء اللجنة التوجيهية للمؤتمر الجامعي الجديد في عام ١٩٦٨ وهو أستاذ مساعد يبلغ التاسعة والثلاثين ويرأس القسم الأدبي في معهد ماساشوسيتس للتكنولوجيا. وقد شغل قبلها بعدة أشهر كعضو في ط.م.د. منصب المدير القومي المساعد لجماعة «قاوم» التي تضم رجال الدين والصحفيين والكتاب والمثقفين والأساتذة الجامعيين الناشطين في معارضة حادة ضد حرب فيتنام والمؤيدين لحركة رفض التجنيد . ومن بين أعضاء «قاوم» النشيطين كان يوجد فيليب بيريجان ونعوم شومسكي وويليام سلون كوفين وألين جينزبرج وبول جودمان ودوايت ماكدونالد وهربرت ماركوزه وريتشارد أومان ولينوس بولنج وسوزان سونتاج وبنجامين سبوك .

وفي اليوم الأول من مؤتمر اتحاد اللغة الحديثة عام ١٩٦٨ الذي انعقد في نيويورك في ديسمبر بحضور اثني عشر ألف عضو ألقى القبض على لويس كامب وخريجين آخرين في ردهة فندق أمريكانا بعد مشادة مع حرس الفندق حول حقهم في رفع لافتات المؤتمر الجامعي الجديد. وأثار هذا الاعتقال الكثير من أعضاء اتحاد اللغة

الحديثة وتحول بسرعة إلى قضية مشهودة. وجمعت أموال للكفالة في القبعات، وانتشرت الشائعات لتضخم من ذلك الإحتكاك العادي مع الشرطة. وانتخب لويس كامب في شهرته المتصاعدة النائب الثاني لرئيس اتحاد اللغة الحديثة ثم وصل إلى الرئاسة عام ١٩٧١. وفي نفس الجلسة أقر ستمائة دارس أدبي من الحضور أربعة قرارات سياسية : أحدها ضد حرب فيتنام، والثاني ضد التجنيد، والثالث ضد قمع الكتاب، والرابع ضد المواد التي تحظر أعمال الشغب في التشريعات التعليمية. وطرح في هذه الجلسة كذلك لأول مرة إقتراح تشكيل لجنة وضع المرأة المهني. وبعد هذا التحول الراديكالي في اتحاد اللغة الحديثة مثلاً، وإن كان متواضعاً، لتوسع «الحركة» داخل المهن .

وكان الذي رشح كامب في الجلسة ريتشارد أومان محرر مجلة **الإنجليزية في الكلية** وعضو المؤتمر الجامعي الجديد البالغ سبعة وثلاثين عاماً من العمر وزميل كامب في غرفة المؤتمر. وكان كلا الأستاذين إشتراكيين ينتقدان مؤسسة الدراسات الأدبية بشكل متصاعد بما فيها النصوص الدراسية المتبعة للمسار الفكري العام والكتب الإرشادية التعليمية والمجلات والجمعيات العلمية والمؤسسات ودور النشر وبرامج الدراسات العليا وأساليب التمويل وإجراءات الإختبارات والأخلاقيات المهنية والأيدولوجيات المؤسسية المسيطرة. ويقول كتاب أومان المشهور **الإنجليزية في أمريكا: نظرة راديكالية للمهنة** (١٩٧٦)، والذي كتب بين عامي ١٩٦٥ و ١٩٧٥، بالتعاون مع كامب: «بعد سبعة عشر عاماً من الحديث والعمل معه لست متأكداً ما هي أفكاره وما هي أفكارى هنا، لكننى أعرف أننى لم أكن لأكتب هذا العمل بدون زمالته». (٧) ويضيف أومان في تصديره للكتاب : «لقد فكرت وكتبت كثيراً حول المهنة متعاوناً مع أعضاء التجمع الراديكالي للإنجليزية واللغات الحديثة». ويرى أومان أن اتحاد اللغة الحديثة ذى الثلاثين ألف عضو هو رغم تحوله الراديكالي المؤقت عام ١٩٦٨ «حوت» نخبوى «يتبع سياسات الحياد ومصالح الطائفة مما يعنى أنه يحافظ بالأساس على الوضع الراهن». (٤٥) وأكثر ما يستهجنه هو تواطؤ المثقفين الأدبيين مع فرض الطابع المهني على العلم الأدبي الذى يفرضه المجتمع «البورجوازي» في مرحلة تدهور الرأسمالية الصناعية المتقدمة. ويعرب أومان في النهاية عن أمله في التحول الإشتراكي للمجتمع والمهنة .

ويرى أومان أن المهنة بها قوتان : إحداها محافظة تؤكد التقاليد والأخرى نقدية ذات إمكانية ثورية. وتنكر مؤسسة الدراسات الإنجليزية القوة النقدية عند كل نقطة وتؤمن بنظرة وقائية للأدب مما يضمن تعقيم الثقافة الأدبية. وتصور كل مدارس النقد «البورجوازي» الأدب كشىء خاص ومنفصل يعلو على الظروف والنزعة التجارية والسياسة والعلم والتكنولوجيا : فالأدب ينتشل النقاد والطلاب بشكل إعجازي من

الحاضر ويوحدهم مع «التراث» الخالد. ويذهب أومان على العكس من ذلك إلى أن الأدب «يأتى من الأزمنة والظروف الاجتماعية المحددة وهو يساعد فى خلق المستقبل. وهو ككل الفن ينحو للتمرد وكسر المقدسات ...» (٥٨) غير أن الشكلية المسيطرة على أقسام الإنجليزية تروض هذه القوة المخربة وتولد سياسة التمسك بالأمر الراهن ومعها منهجية خداعة تتحدث عن اللامصلحية والبحث المتحرر فى القيم بما ينسجم مع نموذج البرج العاجى الذى تقوم الجامعة العصرية عليه بأخلاقيتها المهنية. إن أساتذة الأدب لا يدرسون فقط مهارات التحليل والتنظيم والطلاقة فى اللغة ولكن كذلك الإبتعاد والحرص والتعاون وكلها جوهرية فى البناء التكنوقراطى الرأسمالى ولسير المجتمع الليبرالى سيراً منتظماً. والدراسات الأدبية الأكاديمية ككل المؤسسات هى جزء من النظام الإجماعى وتعيش من خلال المساعدة فى استمراريته. وما يريده المجتمع وقادته من الأدب والنقد هو ثقافة تدعم النظام الإجماعى وتثبط التمرد بينما تسمح بأساليب مأمونة من عدم التمشى .

ولا يناقش ريتشارد أومان فى وضع نظراته للأدب والنقد الكتاب والأعمال الأدبية والحركات والموضوعات الأدبية بل يفحص الكتب الدراسية والإتحادات المهنية والإختبارات المعيارية وأقسام الأدب. وهو لا يعنى بالمجال الجمالى للأدب والقيم الإنسانية بل بالأسس الاجتماعية الإقتصادية والسياسية الراهنة للمؤسسات الثقافية. وقد امتدت من الستينيات إلى الثمانينيات طريقتان للبحث إتسم بهما مثقفو الأدب اليساريون وهما التحليل المؤسساتى والتحليل الأيديولوجى .

هاجم لويس كامپ بحدة فى سلسلة من المقالات نشرت بين عامى ١٩٦٧ و ١٩٧٠ فى منافذ مثل **مجلة هاربر و الأمة و التغيير** مدارس النقد السائدة من الشكلية إلى نقد الأسطورة إلى الوجودية والبنوية لرفضها ربط الأدب بالحياة، والفكر بالفعل، ولجعلها البحث النقدى أسلوباً سلبياً متلصصاً ومنقسم الشخصية يمارسه مهنيون مغتربون. ويخدم أسلوب النقد فاقد القيمة هذا المصالح الراهنة للمؤسسات الأكاديمية فى أمريكا. ومن الواضح عند كامب أن «الجامعة خادمة للإقتصاد، ووظيفتها المؤسسية هى الإسهام فى الإنتصارات التكنولوجية للرأسمالية. وأقسام الأدب متورطة فى هذه العملية قدر تورط أقسام الإدارة الصناعية».^٨ والوظائف الأساسية للأكاديميين هى دعم الوضع القائم، ومنح أوراق الإعتماد، وسوق الطلاب إلى داخل الهرمية الاجتماعية، وتخريج الكوادر الصناعية. «إن الجامعة الأمريكية تؤدى مجموعة متنوعة من الوظائف المترابطة. فهى تنتج الأبحاث المتصلة بالحرب، وتروج لأيديولوجيات الطبقة الحاكمة، وتدريب الخبراء فى أعمال مكافحة التمرد، وتساعد على وضع استراتيجيات للسيطرة على أعمال الشغب، وما إلى ذلك».^(٩) وما يميز ويسم أقسام الأدب فى الجامعات وكذلك غيرها من الأقسام الأكاديمية هو السعى وراء الترقى

المهنى والبيروقراطية والإنعزالية والنزعة الجمالية والإستقطاب لصالح المجتمع الرأسمالى وكلها تؤدي إلى «القبول الهادىء بالخيانة الفكرية والأخلاقية».
("ف.د.أ."، ٩٠)

ويرى كامب أن الأدب يقوم بدورين متناقضين : فهو يولد القهر الثقافى ويمكن من التحرر العاطفى والفكرى. والثقافة الرفيعة لأوروبا الغربية («الكتب العظمى») تعطى لها الأولوية خدمة للمصالح المسيطرة للطبقة الحاكمة على ثقافات الأعراف والنساء والطبقة العاملة. ومع ذلك فإن «إطعام الناس بالقوة غذاءً دسماً من الروائع الأدبية الغربية سيجعلهم يزدادون مرضاً» ("م.أ."، ٣٠) بإيجاد إحساس من الدونية وبشل الحركة وتشجيع الخضوع. والأدب بدلاً من أن يكون أداة أو سلاحاً لقهر الطبقة الحاكمة به إمكانية التحرير شريطة أن يوضع داخل سياق حى يقترب من الحياة اليومية وأن يبتعد عن وضعه المقدس داخل التراث العظيم. «على الرغم من تجار الأكاديمية عندنا ليس الأدب سلعة بل علامة الفعل الخلاق الذى يعبر عن الحاجات الشخصية والاجتماعية والتاريخية. وهو بهذا يزعزع الوضع القائم على الدوام».
("ف.د.أ."، ٩١) ومهمة الناقد الراديكالى هى تدمير المعتقدات والإجراءات الموروثة مما يجعل الأدب أداة للتحرير والمقاومة وقوة من أجل الحرية والتحرير الحقيقى. «علينا كأعضاء فى الطبقة الوسطى المتعلمة أن ندرك أن كلماتنا يجب أن تنزع مصداقية ثقافتنا. والمفكرون الأدبيون والمدرسون منا يجب أن يبينوا من خلال أعمالنا أن الفنون ليست متاحة فقط للمترفعين». ("م.أ."، ٣٢-٣٣) والهدف النهائى لثورة كامب الغاضبة هو تقسيم المجتمع الرأسمالى فى طبقات وتواطؤ الجامعة فى هذا التقسيم الشرير للمجتمع فى شرائح مترتبة. ومؤسسات الدراسات الأدبية تعبر عن كل هذا وتقويه فى أن .

قدم فريدريك كروز فى عدد خاص عام ١٩٧٢ فى **المجلة الفصلية الثلاثية** عن «الأدب فى الثورة»، وهو عدد احتوى إسهامات من راديكاليين أمثال نعوم شومسكى وتود جيتلين وكارل أوغلسبى وريموند ويليامز، انتقاداً خشناً لليساى الجديد و «الحركة» وخص بالذكر لويس كامب لتوجهاته الستالينية، ولخلطه بين الأدب والدعاية، ولفهمه التعليم على أنه تلقين مذهبى، ولكراهيته للأدب البورجوازى بينما هو يحبه. ويرى كروز أن كامب أشبه بالواعظ الذى يتزوج عاهرة هو مجبر على بيع بضاعتها. وكان كامب قد أكد تلك الصورة الخبيثة التى رسمها كروز فى مقالة مغمورة كتبها عام ١٩٦٤ لزملائه الراديكاليين : «عندما توقفت أخيراً فى ميدان نافونا لأراقب رفاقى السياح أكثر من مراقبتى لنافورة بيرنينى لم أجرو على التفكير فى الجرائم والمعاناة البشرية التى جعلت ذلك المنظر ووجودى فيه أمراً ممكناً. لقد وقفت محاطاً بأشياء لا تقدر بثمن وكنت أقدرها. ومع ذلك فأنا أكره النظام الإقتصادى الذى وضع ثمناً على

الحجر المنحوت بدقة». (١٠) ويصور إرفنج هو في هامش الأمل (١٩٨٢) كامپ كرجل «سلبته لبه روح العصر» (٢٠٧) وذلك ما أكده كامپ بحنكة في مقالته «الدراسات الإنسانية واللائسانية» (١٩٦٨) والمنشورة في مجلة الأمة. إذ تجبر الرأسمالية الصناعية الناس أحياناً على الإتيان بأفعال لا عقلانية ؛ لأنها توجد انقسامات حادة بين قيمهم ونشاطاتهم اليومية وواقعهم الإجتماعى الأوسع. ويتخذ كامپ مثلاً له ثلاثمائة طالب في جامعة بوسطون عام ١٩٦٧ أعادوا بطاقات التجنيد رافضين بذلك حضارتهم. وأفعال المقاومة النقدية من جانب المثقفين الراديكاليين تظهر نفسها بالضرورة كهذا الفعل المجنون والمشوه على أنها سفيهة أو مختلة عقلياً. ذلك لأن القوى الإجتماعية الفاعلة تتطلب النظر لأفعال المقاومة باعتبارها جنوناً .

عندما جمع إتحاد اللغة الحديثة العدد المئوى من منشورات إتحاد اللغة الحديثة عام ١٩٨٤ عين بول لاوتر للكتابة عن أثر المجتمع في مهنة النقد الأدبى بين عامى ١٩٥٨ و ١٩٨٣. وكان لاوتر راديكالياً مرتبطاً بالحركة فى الستينيات. وانتفع أومان من مساعدته كما لاحظ فى تصديره لكتابه **الإنجليزية فى أمريكا**. ومن بين مؤهلات لاوتر الراديكالية عضويته فى فترة المراهقة فى الإتحاد القومى لترقى الملونين، ونشاطاته فى مدارس الحرية بمسييسبى عام ١٩٦٤، وعضويته فى ط.م.د، ودخوله السجن عدة مرات بسبب إحتجاجات راديكالية. ونشاطاته لصالح النسوية ولاسيما باشتراكه مع فلورنس هو فى تأسيس دار النشر النسوية عام ١٩٦٩، واشتراكه مع لويس كامپ فى تحرير كتاب **سياسات الألب : مقالات منشقة عن تعليم اللغة الإنجليزية (١٩٧٠)** والذي احتوى على مقدمة وإحدى عشرة مقالة بأقلام يساريين مثل بروس فرانكلين وفلورنس هو وريتشارد أومان وليليان روبنسون وكان بعضهم أسهم بهذه المقالات أصلاً لعدد ماركسى خاص فى مجلة **الإنجليزية فى الكلية** نشر فى مارس ١٩٧٠. وقد بدأ لاوتر حياته الأكاديمية كغيره من الراديكاليين المولودين فى الثلاثينيات بمجرد بدأ انهيار «إجماع» الخمسينيات وطروء «أزمة» السبعينيات. كما وصل إلى النضج المهني خلال تراجعات السبعينيات. وقد خص فى نظرة ألقاها من موقعه فى أوائل الثمانينيات على ربع قرن ثلاثة مجالات ذات أهمية خاصة له فى الدراسات الأدبية فى أمريكا : حالة إتحاد اللغة الحديثة، وحالة نسق الأعمال المعتبرة، ووضع النظرية والممارسة النقدية .

ويرى لاوتر أن اتحاد اللغة الحديثة توسع وتنوع بشكل هائل ما بين الخمسينيات والثمانينيات لكن «التركيب الهرمى للمهنة يظل كما هو فى الجوهر وهكذا، حتى الآن، يظل التركيب الهرمى لما نقدره من أشياء». (١١) وعلى الرغم من المكاسب المؤثرة التى تحققت فى البحث النسائى والعرقى لم يبد على نسق النصوص المعتبرة التى تدرس

فى قاعات الجامعة خلال الثمانينيات «أى تحسن ذى مغزى عن المسح الذى أجراه عام ١٩٤٨ المجلس القومى لمدرسى الإنجليزية لتسعين مقررأ أولياً». (٤٢٥) ويقوم هذا الإستنتاج على مسحين لمئات من المقررات جمعت من كافة أنحاء البلاد فى الثمانينيات. ومثلما كانت الأيديولوجية النقدية الحاكمة فى أواخر الخمسينيات هى «الشكلية» فإن الطريقة النقدية السائدة فى الثمانينيات هى «الشكلية» وإن توسعت لتشمل التأويلية والسيميوطيقا وما بعد البنيوية، وكل هذه المذاهب النقدية «تقبل الموقف الشكلى من خلال تحليل النصوص بما فيها خطابها هى على أنها فى المقام الأول موضوعات مستقلة معزولة عن أصولها أو وظائفها الإجتماعية». (٤٢٥) وأكثر ما يؤسف لآوتر فى هذا النقد الرائج هو انحيازه للغويات والفلسفة وليس التاريخ وعلم الاجتماع، وميله لأن يصبح ميتانقد [نقد واصف] غموضى يحيل إلى ذاته فى خرق فاجر للمهنية، وتفضيله لنسق محدود من النصوص النخبوية، وتزايد تخليه عن الشرح العملى والقيم الإنسانية، وتعمق احتلاله لقلب المهنة .

وقد هاجم كامپ وأومان وآوتر مؤسسة الدراسات الأدبية فى أكثر الصور إثارة وبقاءً فى الذاكرة بتركيزهم على اتحاد اللغة الحديثة وهو المؤسسة القومية الرائدة للمشتغلين الأكاديميين بالأدب والتى تجسد وتنتشر فى مجلاتها ونشراتها وتقاريرها وكتبها ومؤتمراتها وشبكاتها المعقدة من المعلومات والتأثير النماذج والقيم العلمية والتعليمية الحاكمة والمشكلة للبحث والتدريس الأدبى فى أمريكا. وعلى الرغم من أن النشاط الحركى داخل اتحاد اللغة الحديثة لعناصر من المؤتمر الجامعى الجديد والتجمع الراديكالى وغيرهم من أشخاص «الحركة» أدى إلى صدور قرارات يسارية قوية، وإلى ترأس لويس كامپ وفلورنس هو للإتحاد، وإلى إنشاء لجنة الوضع المهنى للمرأة وجماعات وندوات النقاش الماركسى فى المؤتمرات السنوية فإن وقع هذه النجاحات الماثلة للأعين على اتحاد اللغة الحديثة كان محدوداً وقصير العمر حسب ما ارتأى لأومان وآوتر فى نظراتهما إلى الورا. فبعد راديكالية أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ظلت «الشكلية» حاكمة فى الدرس الأدبى ولم يتغير كثيراً نسق الأعمال الأدبية التى تدرس. ولم يحل أدب الأعراق أو الطبقة العاملة أو النساء أو الأدب الشعبى محل «الكتب العظيمة» للرجال البيض من الأرستقراطيين والطبقة الوسطى. ولم يحل النقد الثقافى الاجتماعى التاريخى محل النقد الجديد أو نقد الأسطورة أو النقد الوجودى. بل إن التأويلية والبنيوية والتفكيكية وصلت فى نهاية العقد لتقوى من الممارسة السائدة للتحليل اللغوى المعادى للتاريخ والشخصى. كذلك فعل نفس الشئ نقد استجابة القارئ بطريقته الخاصة. وكان فرانك لينتريكيأ أقوى معبر عن هذه الشكوى اليسارية ضد الواصلين الجدد فى كتابه الواسع الإنتشار **بعد النقد الجديد** (١٩٨١) .

ولكن على الرغم من صعود نجم الإتجاهات المحافظة والتراجعات التي اتسمت بها أمريكا في السبعينيات وعلى الرغم من موت اليسار الجديد و «الحركة» بدا المجتمع وقد قطع شوطاً كبيراً مبتعداً عن إجماع الحرب الباردة والنزعة المكارثية والتطهيرات التي قامت بها لجنة النواب حول النشاطات اللاأمركية وهي كلها من الظواهر التي اتسمت بها الخمسينيات. وقد ذهب نورمان روديش في مجموعة من ثمانى عشرة مقالة صدرت في منتصف السبعينيات لنقاد ماركسيين من أضراب لى باكساندال وبروس فرانكلين وفريدريك جيمسون وجايلورد سى. ليروى وليليان روبنسون وبول سيجل إلى أن نهضة ماركسية متواضعة تجرى ويهدف كتاب **أسلحة النقد : الماركسية فى أمريكا والتراث الأدبى (١٩٧٦)** إلى تدعيمها. والشئ الغريب فى النقد الماركسى لهذه النهضة المرتبطة باليسار الجديد لما بعد الخمسينيات وبالحركة هو تجاهلها الكامل لليسار القديم. فلا نجد ذكراً لـ فى. ف. كالفرتون وچيمس ت. فاريل وجرانفيل هيكس وبرنارد سميث وإدموند ويلسون أو غيرهم من النقاد اليساريين البارزين فى الثلاثينيات. لقد نُسى تراث الراديكالية المحلية المنبثق فى القرن التاسع عشر خلال ذروة اليسار الأدبى الجديد. وقد لقب هذا التراث الموصوم بصفات عامة مثل «طائفى» و «شيوعى» و «ستالينى» ولم يهتم به سوى المؤرخين وبعض مثقفى نيويورك الشباب. ولم يقتصر التشكك الخطير فقط على الإعتقاد القديم فى البروليتاريا كالطليلة الوحيدة للثورة الاشتراكية بل تضاعفت كثيراً هالة وجاذبية الماركسية السوفيتية المبكرة من جراء التدخلات الروسية اللاحقة فى المجر عام ١٩٥٦ وتشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨ ثم الإضرابات العمالية فى بولندا عام ١٩٧٠. وكان ماو وتشى جيفارا أكثر جذباً لاهتمام المثقفين فى الحركة وأكثر قرباً من ستالين وخلفائه الذين فقدوا مشروعيتهم. ولم تتواصل الماركسية الجديدة مع القديمة بصورة منتجة إلا بعد أن نشر فرانك لينتريكي عام ١٩٨٣ تحليلاً مطولاً للنقد الراديكالى المبكر لكينيث برك .

وعلى النقيض من ظاهر الأمور فإن وضع النقاد اليساريين فى الجامعات خلال أوائل السبعينيات كان مقلقاً . ولم يبين هذا الوضع لرجال الأدب أكثر من فصل بروس فرانكلين عام ١٩٧٢ من جامعة ستانفورد من منصبه كأستاذ مساعد للأدب الإنجليزى والأمريكى. (ونقول إستطراداً إن عام ١٩٧٢ شهد حل المؤتمر الجامعى الجديد ونهاية فترة رئاسة كامپ لاتحاد اللغة الحديثة والهزيمة لليبرالى جورج ماكجوفيرن فى الإنتخابات الرئاسية القومية على يد ريتشارد نيكسون صاحب الإتجاه المحافظ). وبينما كانت المؤهلات الأكاديمية لبروس فرانكلين لا تشوبها شائبة فإن أراءه السياسية حول دور الجامعة فى الأبحاث الحربية كانت غير مقبولة عند إدارة جامعة ستانفورد لأن هذه الآراء أدت بفرانكلين إلى الدعوة لاحتجاجات طلابية ضد إجراء الأبحاث العسكرية فى الجامعة. وبعد عامين من فصله حصل فرانكلين على منصب

لمدة عام فى جامعة ويزليان حيث كان يعمل أومان وروديش ثم حصل على منصب دائم فى جامعة رتجرز بمقر نيوارك حيث سمي أستاذاً متميزاً عام ١٩٨٠ .

كان بروس فرانكلين اشتراكياً فى أوائل الستينيات تحول إلى الماركسية اللينينية والماوية عام ١٩٦٧ كما قال فيما بعد فى سيرته الذاتية رجوعاً إلى حيث جئت : حياة فى موت الإمبراطورية (١٩٧٥). وقد انشغلت مقالاته الشخصية سيئة الصيت «تدريس الأدب فى أرقى أكاديميات الإمبراطورية»، والتي نشرت عام ١٩٧٠ فى الإنجليزية فى الكلية ثم فى سياسات الأدب لكامپ ولوتر، بالنقد الغاضب لكل من المؤسسة الشكلية للدراسات الأدبية وبالنقد الذاتى على الطريقة الصينية وبالسيرة الذاتية. ونعلم من تلك السيرة أن فرانكلين نشأ فى أوساط الطبقة العاملة، وأنه يدين القيم الثقافية الأرستقراطية والثقافية، وأن دراسته الجامعية قطمته من جذوره وأفضلياته البروليتارية، وأنه عمل كضابط استخبارات خلال الخمسينيات فى القيادة الجوية الإستراتيجية يساند طائرات التجسس التى تنزل العملاء لإثارة القلاقل، وأنه ذهب إلى ستانفورد وحصل على درجة الدكتوراه عام ١٩٦١، وأنه حانق على تعليمه الجامعى. ويقول فرانكلين عن هيئات تدريس الأدب :

لم يهتم أحد بالقضايا الأيديولوجية الرئيسية لقرننا ولم يعرف أحد الأفكار الرئيسية التى تهاجم معتقداتهم هم. لقد كانوا جميعاً يجهلون ماركس وإنجلز ولينين وماو والنقد الماركسى. (وكان هذا قبل أن يستأجروا، لعامين كما اتضح، ذلك المعادى للشيوعية المحترف والمشهور إرفنج هو).^(١٢)

ويرى فرانكلين أن الخطأ فى المهنيين الأدبيين الأكاديميين هو انغماسهم الكامل فى أيديولوجية البورجوازية الشكلية التى تتجذر هى نفسها فى النزعة المعادية للبروليتارية والمضادة للثورة فى الثلاثينيات. «إن الشكلية فى الوقت الراهن هى استخدام علم الجمال لجعلنا لا نرى الواقع الإجتماعى والأخلاقى». (١١٣) والأعمال النخبوية التى ترفع لواؤها العقيدة الشكلية تحتقر الجماهير وقياداتها. وهذا النظام يقذف بالأعمال الشعبية مثل روايات الغرب الأمريكى والخيال العلمى إلى الفئات «التحت أدبية» كما فعل بنصوص المؤلفين النساء والعرقين. والطبيعة الإنسانية وفق المذهب الشكلي فاسدة بينما الأدب العظيم إنجاز بشرى متسام منفصل عن قيود الطبقة الإجتماعية والنضال السياسى. ولكن فرانكلين يرى «أن الشيء يكون جيداً فقط عندما يجلب المنافع الحقيقية لجماهير الناس» مقتبساً هذا التصدير من أحاديث ماو فى ندوة ينان.

وقد تضاعل نفوذ النقاد اليساريين البيض البارزين والذين ظهروا فى ذروة «الحركة»، بمن فيهم كامپ وأومان ولوتر وفرانكلين وغيرهم، على مدى السبعينيات ليس فقط بسبب رد الفعل المحافظ ولكن أساساً لأنهم لم يؤلفوا مقالات جدالية حول

أحدث طرق النقد ونظريته التي اكتسحت الميدان في فترة ما بعد حرب فيتنام. وأدى هذه المهمة على أشهر وجه خلال السنوات الأخيرة لهذا العقد الاشتراكيون الشبان مثل فرانك لينتريكي وجراف. أما ما أنجزه من سبقوهم مباشرة فكان خلق ميلاد جديد للنقد الاشتراكي مما فتح المجال للمزيد من التطورات داخل مؤسسة الدراسات الأدبية. ونتيجة لليسار الأدبي الجديد أصبحت بعض دور النشر والدوريات والجمعيات العلمية ومعاهد الأبحاث وبرامج الدراسات العليا التابعة للمسار العام أكثر انفتاحاً نسبياً واهتماماً بالبحث اليساري عما كانت من قبل.

الماركسية الأوروبية الجديدة والنظرية الجدلية

سعى بعض النقاد الأدبيين الأمريكيين بدءاً من السبعينيات إلى تطوير نظرية جدلية مركبة تقوم على أعمال كبار الماركسيين الجدد الأوروبيين. ومن أوائل النصوص وأكثرها أهمية في هذا المسعى كتاب فريدريك جيمسون **الماركسية والشكل : نظريات الأدب الجدلية في القرن العشرين** (١٩٧١) ومن بين أمثال هذه الكتب نجد لجيفري ل. سامونز **علم الاجتماع الأدبي والنقد التطبيقي : مبحث** (١٩٧٧) وفريدريك جيمسون عمله **اللاحق اللاوعي السياسي : القص كفعل رمزي اجتماعي** (١٩٨١) وما يميز هذه الدراسات وأمثالها مبدئياً عن أعمال نقاد الحركة هو الإنغماس البحثي في المشاريع الماركسية للمنظرين الألمان والفرنسيين المعاصرين .

ويقدم فريدريك جيمسون في **الماركسية والشكل** فصلاً مطولاً بعنوان «نحو نقد جدلي» تسبقه دراسات مفصلة لـ ت. و. أدورنو ووالتر بنجامين وهربرت ماركوزه وإرنست بلوخ وجيورج لوكاتش وچان بول سارتر. ويوضح جيمسون في تصدير الكتاب أنه غير مهتم بالماركسية الثورية بعد الثورة ولا بالماركسية الفلاحية في العالم الثالث ولا بالماركسية الصناعية الأمريكية في فترة ما بين الحربين. لكن انشغاله هو بال رأسمالية الإستهلاكية والمجتمع ما بعد الصناعي - وهي الإهتمامات الكبرى للماركسية الجديدة في أوروبا الغربية. والكلمات الإفتتاحية في كتاب جيمسون كاشفة:

عندما يفكر القارئ الأمريكي في النقد الماركسي الأدبي أتخيل أن ما يتبادر إلى ذهنه هو أجواء الثلاثينيات. إن القضايا المشتعلة لتلك الأيام - العداء للنازية والجمهورية الشعبية والعلاقة بين الأدب والحركة العمالية والصراع بين ستالين وتروتسكي وبين الماركسية والفوضوية - قد ولدت جدالاً قد ننظر إليه بحنين لكنه لم يعد يتماشى مع ظروف العالم اليوم. (١٢)

ويعلن جيمسون بعد صفحات عدة أن «الحقيقة التي كان على النقد الماركسي في الثلاثينيات التعامل معها هي حقيقة أوروبا وأمريكا البسيطتان اللتان لم تعودا موجودتين. كان ذلك العالم يشبه أنماط الحياة لقرون خلت أكثر مما يشبه عالمنا» (ف)

ويمكن جيمسون بمقولة أن الوقائع الإجتماعية المختلفة تتطلب أشكالاً مختلفة من الماركسية من طرح أعباء الأرثوذكسية التقليدية وراء ظهره ومن تبرير أنواع عدة من الماركسيات الجديدة ومن الحكم على اليسار القديم وعلى بقايا اليساريين وسط مثقفى نيويورك المسنين بأنهم غير ذوى صلة بالواقع. وهو يلتزم الصمت الغريب حول دور اليسار الجديد وإن أعجب بأعمال لوكاتش وماركوزه وميلز - وهم من الرموز الرائدة عند مفكرى «الحركة». وهو يرى أن إدماج واستعمال الماركسية الجدلية الأوروبية بنجاح لابد أن يواجه تحديات خطيرة من ترسخ النزعات الإمبريقية والوضعية المنطقية والليبرالية والمعادية للنظرية والمعادية للشيوعية فى أمريكا .

درس جيمسون فى جامعة ييل فى الخمسينيات على يد أيريك أو يرباخ وهنرى بيير وقد بدأ حياته العملية فى الستينيات كناقد فيلولوجى وظاهراتى. ومن الواضح أنه أصبح ماركسياً فى وقت ما من ذلك العقد دون أن يتخلى مع ذلك عن التزاماته النقدية السابقة. وقد وجد فى أعمال سارتر نموذج الماركسية الظاهرانية التى يمكن ربطها بالجدليات الهيكلية والماركسية على غرار ما فعل أدورنو. ويريد جيمسون فى الأساس نقداً أدبياً أسلوبياً وبلاغياً يستطيع توسيع نطاقه ليفسر الواقع السياسى والإجتماعى والإقتصادى والتاريخى. ووظيفة النقد الجدلى هى التحرك من تحليل العمل الفنى الخاص للوعى الفردى إلى تحليل الواقع العام للتاريخ الجمعى - من الروح إلى المادة، ومن الأدب إلى علم الاجتماع، ومن البناء الفوقى الثقافى إلى البنية التحتية الإجتماعية والاقتصادية، ومن هيجل إلى ماركس. ويقتضى هذا المشروع التأويل التغير العمدى للمستويات فى قفزات مثيرة من نقل الشفرات. ويرى جيمسون أن الهدف الجوهرى للتحليل الجدلى هو «التوفيق بين الداخلى والخارجى والوجودى والتاريخى مما يتجاوز المعارضة العقيمة الجامدة بين الشكلية وبين استخدام إجتماعى أو تاريخى للأدب والتى يطلب كثيراً منا أن نختار بينهما». (٢٣٠-٢٣١). ويصف جيمسون لحظة الربط الحاسم هذه «بالتجسد» أو «بالإكتمال» على التبادل .

والعمل الأدبى عندما يلمس أرضية التاريخ الإجتماعى يظهر ترابطه الحتمى مع الصراع الطبقي والنماذج الإقتصادية للإنتاج والتوجهات الأيديولوجية. ويسير جيمسون فى ركاب العديد من الماركسيين الجدد ليتجنب تخصيص دور مفضل للمحددات الإقتصادية البحتة. ويفضل شخصياً تأسيس الأدب فى التفاعلات الشخصية المتجسدة فى الصراع الإجتماعى. والمشكلة فى الماركسية المبتذلة أو المغرقة فى النزعة الإقتصادية هى نظرتها المثالية أو الميتافيزيقية للطبقة والتى لا تتسق مع الرأسمالية الأمريكية المتأخرة التى تقع طبقاتها الفقيرة فى الغالب خارج حدود أمريكا فى العالم الثالث. ويهدف جيمسون إلى تحرير الماركسية الأدبية من أسطورة البروليتاريا العتيقة ومن التزامها بالحتمية الاقتصادية الآلية .

وينزعج جيفرى سامونز، مثل فريدريك چيمسون، كدارس للألمانية ملتزم بالنقد الإجتماعى من تشعب النقد الأوروبى والأمريكى فى فترة ما بعد الحرب. ويرغب فى استيراد علم الاجتماع الأدبى الألمانى للجامعة الأمريكية لكى يحارب به «علم الشعر الخلاصى» و «الولاءات المرجعية» التى تدعمها الشكلية. (١٤) والفرضية الأساسية التى يطرحها فى علم الاجتماع الأدبى والنقد التطبيقى هى أن «علاقة الأدب والمجتمع والخيال والواقع هى علاقة تبادلية أو، حسب التعبير الشائع الآن، جدلية.» (ل). والباعث وراء مشروعه هو «الإحياء غير العادى للماركسية فى عالم الدرس الألمانى» (٦) كما أن ما يثبىط هذا المشروع هو «فشل النقد الأمريكى الذى يزداد إنبهاره بالألعاب النارية الفرنسية الجارية فى التعامل مع النظرية الماركسية الحديثة.» (١٤) والأدب عند سامونز يخدم أهدافاً إنسانية مهمة ولا سيما الحقيقة والعقلانية والتحرر، وعلى النقد أن يعيد هذه الأهداف الإنسانية إلى الدراسة الأدبية بإظهار الأدب على حقيقته : «إن الأدب ينتجه البشر فى علاقاتهم مع بعضهم البعض وهو يتحدث إلى البشر فى علاقاتهم مع بعضهم البعض» (١٧٧) وأكثر ما يختلف فيه سامونز عن چيمسون هو فى استعداده لانتقاد تجاوزات وأوجه ضعف النقد الماركسى وفى دفاعه عن التعددية النقدية .

ويضع چيمسون فى اللاوعى السياسى علم تأويل ماركسى يدين ليس فقط لأنماط الماركسية الجديدة الأوروبية ولكن لنطاق واسع من النقاد غير الماركسيين مثل جاك دريدا ونورثروب فراى و أ.ج.جرىماس وچاك لاكان وبول ريكيير. وبمعنى آخر فقد حاول وضع نموذج تفسيرى باختيار عناصر وتركيبها من أقوى الأعمال البحثية فى مجالات التفكيكية ونقد الأسطورة والسيميوطيقا والتحليل النفسى والتأويلية الظاهرانية. وبالإضافة إلى ذلك إستخدم أعمال الماركسيين المعاصرين بمن فيهم مثلاً لويس ألتوسير وميخائيل باختين وكلود ليفى سترافوس وبيير ماكيرى بجانب بعض المفكرين اليساريين البريطانيين. وكتاب اللاوعى السياسى يتسم بالعلم الغزير وروح البحث والانتقائية أكثر مما نجد فى الماركسية والشكل مع الأخذ فى الاعتبار أن الكثير من الحركات والمدارس نشأت منذ الستينيات. كما أن ذلك الكتاب يضع نفسه فى مفترق طرق النظرية المعاصرة. وهو، إن لم يكن الأربعة أعمال التى سبقته، الذى جعل من چيمسون الناقد الأدبى الماركسى الرائد فى أمريكا. وأكد عدد خاص من مجلة **داكرينكس** صدر فى خريف ١٩٨٢ حول كتاب چيمسون المغزى المهم لمشروعه .

وكما رأينا فى الصفحات الختامية فى الفصل السابع ينشئ چيمسون علم تأويل مزدوج. فالمرحلة السلبية والتدميرية فيه تبدد الأوهام فى عملية من التحليل الأيديولوجى. أما المرحلة الإيجابية والاستيعادية فتتيح الوصول للعناصر اليوتوبية فى المنتجات الثقافية. ومما له مغزى أن چيمسون ينتهج تفسيراً «نصياً» للتاريخ والواقع

يؤسس عليه علم التأويل عنده. وهو كيف الأفكار ما بعد البنيوية ليقول إن «التاريخ ليس نصاً ولا قصاً، رئيسياً أو غير ذلك، وإنما هو كقضية غائبة غير متاح لنا الوصول إليه إلا في الشكل النصي. كما أن مدخلنا إليه وإلى الحقيقي نفسه لابد بالضرورة أن يمر عبر وضعه المسبق في الهيئة النصية ووضعه في الشكل القصي في اللاوعي السياسي»^(١٥) وهذا الوضع في الهيئة النصية يتيح المخرج من كل من الإمبيريقية والمادية المبتذلة مما يضع الجدليات الماركسية موضع «التكافؤ» مع أنماط التحليل الأوروبية المتنافسة. وهكذا يتحرك جيمسون من نقده للبنيوية في **سجن اللغة** (١٩٧٢) الذي تعرضنا له في ختام الفصل التاسع. ومهما تكشف عنه التأويلية الماركسية للأعمال الثقافية في نهاية الأمر فإنه لا يمكن كما يقول جيمسون «فصلها عن التقييم العاطفي والمتحيز لكل ما هو قهري في تلك الأعمال وكل ما يتواطأ فيها مع الإمتيازات والهيمنة الطبقية ...» (٢٩٩)

وربما كان أفضل تأريخ بالإنجليزية لنشأة الماركسية الجديدة الأوروبية بين العشرينيات والستينيات هو كتاب بيرى أندرسون **تأملات في الماركسية الغربية** (١٩٧٦) وأندرسون المولود في أواخر الثلاثينيات عالم بريطاني ومحرر مجلة اليسار الجديد ذات النقوذ. وقد ألقى ثلاث محاضرات في عام ١٩٨٢ في سلسلة محاضرات مكتبة ويليك بجامعة كاليفورنيا في إرفين حيث كان فرانك لينتريكي يدرس في ذلك الوقت. ونشرت هذه المحاضرات في **على دروب المادية التاريخية** (١٩٨٤) وهي تستعرض حالة الماركسية الغربية في السبعينيات. ويرى أندرسون أن النظرية الماركسية ازدهرت في عصر الفضاء بينما ذبلت الإستراتيجية السياسية الماركسية إلى درجة سيئة. وهو لا يكتفى بالشكوى من التراجع عن الهدف الماركسي الكلاسيكي للوصول إلى اشتراكية يمكن تحقيقها وإنما يدين بروز البنيوية وما بعد البنيوية وكلاهما يزيد من تمييع أى اهتمام بالعمل السياسي. وهو ينتقد المثقفين الماركسيين بوضوح لتخليهم عن النشاط الراديكالي لصالح النظرية النقدية. وقد عمل منظرو الأدب الماركسيون الأمريكيون في السبعينيات على العكس من نقاد الحركة وهم معرضون لتهمة العجز وعدم النشاط السياسي - وهو إتهام وجه أحياناً ضد فريدريك جيمسون . ولم تجد جهود كتلك التي بذلها لينتريكي للتمييز بين العمل السياسي عند المفكر المحدد وعند المفكر الراديكالي في رد ذلك الإتهام كما سنرى الآن .

سياسات «النظرية»

تزامنت في مجال الدراسات الأدبية الأكاديمية بين الستينيات والثمانينيات عودة ميلاد النقد اليساري مع توسع الفرع الدراسي المعروف باسم «النظرية». وكما شاهدنا في الفصل السادس أخذت موجة من الأفكار الأوروبية تجتاح النقد الأمريكي خلال الستينيات ووصلت إلي ذروتها خلال السبعينيات والثمانينيات : إذ اكتسبت التأويلية

والسيميوطيقا والتفكيكية والماركسية الجديدة والتحليل النفسي اللاكاني ونظرية الإستقبال الألمانية والنسوية الفرنسية أعداداً متزايدة من الأتباع فى الجامعات. وأعلن ظهور مجلات جديدة متخصصة فى ذلك الوقت مثل **دياكريتكس والتاريخ الأدبى الجديد والبحث النقدى** عن زيادة التوسع فى مجال «النظرية» الأدبية – النقدية وإضفاء الطابع المؤسسى عليه، كما ظهرت مجلات أخرى ومعاهد جديدة مثل مدرسة النقد والنظرية والمعهد الصيفى الدولى للدراسات السيميوطيقية والبنىوية. وواكبتها جماعات نظرية قومية جديدة مثل قسم النقد الأدبى الممتلىء بالأعضاء فى إتحاد اللغة الحديثة وجمعية التبادل النقدى. وأكدت الإتجاه موجه من الكتب النظرية الأصلية والمترجمة صدرت عن دور نشر جامعية مرموقة مثل شيكاغو وكولومبيا وكورنيل وإنديانا وجونز هوبكرت ونورث وسترن وييل (من بين آخرين). وصدرت أعداد خاصة متنامية من المجلات المتعلقة بالنظرية وعقدت المؤتمرات حولها. وجاء طوفان من المصطلحات والقضايا والمسائل النظرية الجديدة وزاد بروز المنظرين الأكاديميين باعتبارهم رموزاً رائدة فى المهنة. وعلى مر الفترة من أواخر الستينيات إلى أوائل السبعينيات أدى تزايد أهمية ومركزية النظرية داخل الدراسات الأدبية الأكاديمية إلى جعلها طليعة هذا المجال الدراسى إن لم تكن لبه. وأصبحت مجالاً مضطرباً بالأفكار القديمة والجديدة والحركات والفئات التى تطرح مشاريعها ووجهات نظرها المتصارعة بقوة جعلت صراعات الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات بين الماركسيين والنقاد الجدد ونقاد شيكاغو ومثقفى نيويورك ونقاد الأسطورة ونقاد الوجودية تبدو فى ضوءها مجرد مناوشات بسيطة .

وفى الواقع فإن زيادة أهمية النظرية داخل الجامعة تعود إلى السنوات التى أعقبت الحرب مباشرة كما دل على ذلك ظهور ونجاح كتاب ويليك ووارين **نظرية الأدب** (١٩٤٩) نجاحاً كبيراً ثم ظهور كتاب فراى **تحليل النقد** (١٩٥٧) وترسخت أهمية النظرية عندما وقع الأثر المتجمع لكتب هيرش **الصحة فى التفسير** (١٩٦٧) ودوناتو ووماكسى **الجدال البنىوى** (١٩٧٠) ودي مان **العمى والبصيرة** (١٩٧١) وبلوم **قلق التأثير** (١٩٧٣) فى أواسط السبعينيات. ولم يكن أى من هذا ليبعث الراحة فى نفوس مؤرخى الأدب والمتخصصين فى الفترات الأدبية وجامعى كشافات النصوص وكاتبى السيرة والصحفيين الأدبيين أو الكتاب المؤلفين. واتسعت وتعمقت الخلافات القديمة بين الباحثين والمثقفين الأدبيين غير الأكاديميين وبين المنظرين الأكاديميين. ولم يكن من غير المؤلف بعد أواسط السبعينيات أن تقرأ ملاحظات ساخرة فى المقالات الدراسية أو المجلات الشعبية عن «النظرية» ولاسيما التفكيكية التى أسرت الخيال المعادى للنظرية أكثر من غيرها بما يبدو من عدميتها وسفسطتها. وفى نفس الوقت زاد الإهتمام داخل صفوف النظرين بسياسات النظرية. وكما كان الحال فى الثلاثينيات والستينيات

وكذلك فى السبعينيات والثمانينيات قاد النقاد اليساريون فى الغالب المناقشات حول السياسة وإن وجب القول بأن مثقفى نيويورك أبقوا على هذا التراث حياً خلال الأربعينيات والخمسينيات عندما كبتت المدارس الأخرى مسائل السياسة .

ويمكن القول إن أكثر ناقدين يساريين جذباً للحفاوة فى الفترة التى أعقبت حرب فيتنام مباشرة ببحثهما فى سياسات النظرية هما جيرالد جراف وفرانك لينتريشيا وولد الأول فى ١٩٣٧ والثانى فى ١٩٤٠. ولينتريشيا وجراف أصغر من نقاد الحركة كامپ وأومان ولاوتر وفرانكلين بعدة سنوات. ولم يفضحا الشككية ونقد الأسطورة والوجودية فحسب - كما فعل سابقوهم من اليسار الجديد - بل كشفوا كذلك الظاهراتية والتأويلية ونقد استجابة القارئ والبنىوية والتفكيكية. ويهاجمان الأيديولوجيات الناشئة فى هذا العلم بوعى وينتقدان على وجه الخصوص كل التوجهات المعادية للتاريخ والشككية .

قدم جيرالد جراف فى العدد الصادر من مجلة بارتيزن عام ١٩٨٤ بمناسبة عيدها الخمسين عرضاً ذاتياً موجزاً وكاشفاً للعشرين عاماً التى قضاها فى المهنة واستذكر تحوله إلى اليسار فى الستينيات «فى عام ١٩٦٦ أصبحت معتنقاً لليسار الجديد وكانت يساريتى الجديدة نظرية أكثر منها حركية وإن اشتركت فى الدروس والمظاهرات المألوفة ووقعت على التماسات الإحتجاجات المعهودة. لقد قرأت لماركس ولوكاتش ومقالات نعوم شومسكى فى مجلة نيويورك لعرض الكتب، كما بدأت أصنف نفسى - عندما يسألنى أحد - بالديموقراطى الإشتراكى»^{١٦}. ويمضى جراف لوصف التزامه الخاص باليسار القديم العقلانى ومثقفى نيويورك كمصل واق محافظ فى وجه اللاعقلانية الرائجة للثقافة المضادة واليسار الجديد الراديكالى وكوسيلة للحفاظ على الرابطة الحاسمة بين الأخلاق التقليدية والسياسية والبحث الثقافى فى النقد الأدبى .

وكان جراف قد انتقد النقاد الجدد ونقاد الأسطورة فى البيان الشعرى والعقيدة النقدية (١٩٧٠) قائلاً إن الخطاب النقدى ليس فقط درامياً وتجريبياً وموحداً عضوياً بل كذلك مقالى وتوكيدى ودلالى من الناحية البنائية. ولا ينكر جراف أن القصائد تضع المواقف الخيالية فى إطار درامى وتولد التوترات اللفظية أو أنها تحتوى على الأساطير والأنواع العليا، لكنه يصر على أن هذه الملامح لا تستبعد وجود عناصر شرحية وخطابية فى الشعر تقدم مقالات حول أمور الحقائق والمعرفة والاعتقاد والأخلاق. ويسعى جراف فى الجوهر إلى فتح الأدب على النقد الخارجى بالإضافة إلى الداخلى، كما يسعى إلى زعزعة الإعتقاد الإقصائى بالإستقلالية المقدسة للمصنوع الأدبى، ويسعى إلى وصل الأدب بالتاريخ والواقع الإجتماعى والسياسة والأخلاق. وهو يتساعل فى ملحق حول قرار لجنة جائزة بولنجين بمنح جائزتها عام ١٩٤٩ للأعمال الفاشية واللاسامية لعزرا باوند ويخلص إلى أن معتقدات هذا الشاعر الشريرة أفسدت عمله

بلا شفاء يرجى وجعلته غير جدير بأى جائزة. وهو يرى أن حالة جائزة بولنجين دلت على عدم انفصام الأدب والسياسة والأخلاق عن بعضها .

ويوسع جراف ويعمق هجومه بشكل مثير فى **الأدب ضد نفسه : الأفكار الأدبية فى المجتمع الحديث** (١٩٧٩) على مدارس النقد الطليعية بما فيها النقد الجديد ونقد الأسطورة والنقد الظاهراتى والنقد الوجودى وأنواع مختلفة من النقد الماركسى والتأويلية ونقد استجابة القارئ ونظرية فعل الكلام والبنوية والتفكيكية. وهدف جراف الرئيسى هو مجموعة من الأفكار الحديثة أو ما بعد الرومانسية تشكل جوهر أيديولوجية المدارس والحركات الكبرى للنقد المعاصر. ويحدد جراف كمدافع عن الواقعية الفلسفية والنزعة الإنسانية التقليدية نقطة التحول الحاسمة فى الثقافة الغربية على أنها وقعت خلال الفترة الرومانسية المبكرة عندما حلت نظريات كانت التى تعرف الحقيقة بأنها التماسك والاتساق محل الأفكار القديمة التى تعرف الحقيقة بأنها التطابق. وفى تلك اللحظة ضعف الإلتزام بأفكار رئيسية معينة مما زعزع بالتدريج من الإخلاص للموضوعية والعقل والبحث اللامصلح والإيمان بالوقائع والجدال المنطقى. ومع تطور المجتمع الرأسمالى الصناعى فى الحقبة الحديثة ليتحول إلى الثقافة الاستهلاكية ما بعد البورجوازية نبذت أفكار الحقيقة الإجتماعية والواقعية الأدبية ذاتها ومعها أفكار الإحالة اللغوية والإحالية والتفسير الموضوعى والمعنى المحدد. وأصبحت هذه الأفكار ملكاً لأقلية محافظة - اليمين الثقافى. أما الراديكاليون اليساريون **الثقافيون** فقد ناصروا فلسفات الفن المعادية للتصوير والمحاكاة. ومن ذلك الوقت ظهر فرعان للشكلية المنحطة يعلن أحدهما أن الأدب لا يتعلق بالواقع وإنما بنفسه ويؤكد الآخر أن «الواقع» نفسه لا يختلف عن الأدب. والأول يبتعد عن الحقيقة أما الثانى فيستوعب الحقيقة بتفسيرها كأسطورة أو خيال. والأدب يجرد فى الحالتين بإطراد من وظائف المحاكاة والتعبير والتعليم الكلاسيكية له مما يجعله بإطراد ممتنعاً من البحث السياسى والإجتماعى والتحليل التاريخى والموضوعى والحكم الأخلاقى والمعنوى. والذى يدعيه جراف هو أن التطور فى علم الجمال توازى مع تطور الرأسمالية الغربية. ونتيجة لهذا ساعد المفكرون الأدبيون الطليعيون فى زماننا بلا إدراك فى «تقدم» الرأسمالية الإستهلاكية المتأخرة وعاونوا عليه متنازلين عن وظيفتهم النقدية فى المجتمع. وهذا التخلّى إتسم به النقاد «التقدميون» الهيكليون والوجوديون واليساريون الجدد والماركسيون الجدد بقدر ما اتسم به النقاد الجدد ونقاد الأسطورة والنقاد الظاهراتيون والتأويليون ونقاد استجابة القارئ ومنظرو فعل الكلام والبنويون والتفكيكيون. بل إن بعض المرتبطين بمتقفى نيويورك بمن فيهم ليزلى فيدلر وريتشارد بواريه وسوزان سونتاج دعموا الشكلية المعادية للسياسة. ومن المفارقة أن كل هؤلاء الطليعيين الثقافيين والراديكاليين شجعوا السلبية السياسية .

ويشكل علم الجمال «الراديكالى» الحديث وما بعد الحديث من منظور جراف اليسارى - المحافظ نظيراً ثقافياً طبيعياً للرأسمالية المتأخرة التى لا شأن لها بالتاريخ أو التمسك الفكرى أو الإيمان. وهذه الرأسمالية المتسقة بالكامل مع تشكك ونسبية القرن العشرين تستمر مزدهرة بفضل النزعة التجارية والنجسية والإغتراب ومبادئ اللذة واللعب وعدم الإستمرارية وعدم التحدد. وهكذا تقوى الشكلية المعادية للتاريخ التى يدعو لها مفكرو الأدب من التوجهات للإستهلاك الفردى الجامح والتخلى عن المهام النقدية القديمة فى معارضة ومقاومة المجتمع الرأسمالى. والمفكرون الأدبيون هم أسوأ أعداء أنفسهم بسبب تحييدهم الفعال لأنفسهم. فكلما فصلوا الأدب عن الحياة قلت قدرة الأدب على أن يكون نقداً للحياة. ومما له مغزى أن جراف لا يرى كبير أمل فى إعادة بناء إيجابية داخل الجامعة إلا بإعادة ترتيب جذرية للطريقة التى تسير بها أقسام الأدب فى الجامعات. (١٧)

وفى العام الذى تلى نشر كتاب جراف **الأدب ضد نفسه** أصدر فرانك لينتريشيا **بعد النقد الجديد** (١٩٨٠) وهو تاريخ نقدى مطول للنقد والنظرية الأدبية بين ١٩٥٧ و ١٩٧٧. وأصبح هذا النص على الفور التاريخ المعتمد للنقد المعاصر. ويقدم عروضاً مفصلة وواضحة ومليئة بالمعلومات حول نقد الأسطورة والوجودية والظاهراتية والتأويلية ونقد استجابة القارئ والبنوية وما بعد البنوية. وإذا كان جراف قد اشتغل من البداية للنهاية بالجدال على طريقة الصحفيين الأدبيين الغابرة فإن لينتريشيا يمارس الشرح العلمى بأسلوب الأستاذ المؤلف للنصوص الدراسية. وهناك ملامح أخرى عديدة تميز كتب هؤلاء النقاد اليساريين. فلينتريشيا يخصص مساحات كبيرة من كتابه للمنظرين والفلاسفة الأوروبيين بينما يشير جراف إلى المؤثرات الأوروبية عرضاً. وتقع إنتقادات لينتريشيا اليسارية، والمستلهمة أساساً من أعمال ميشيل فوكوه، بشكل غير متقحم فى سياق شروحاته العام بينما تسيطر هجمات جراف اليسارية، والنابعة من إتجاهه اليسارى القديم، على مشروعه بالكامل مما يجعل شروحاته ساخرة حينما لا تكون جدالية. ولينتريشيا على العكس من جراف لا يقول الكثير عن التحليل النفسى ومثقفى نيويورك أو نقاد الحركة. ولا يذكر أيهما النقاد النسويين أو الجماليين السود. ويهتم جراف بمؤسسة الدراسات الأدبية الأكاديمية ولا يعنى بها لينتريشيا نسبياً، وهى تقسيم المعرفة فى أقسام جامعية والمنظمات المهنية والممارسات التعليمية والمجلات ودور النشر الجامعية والمؤتمرات والندوات والمعاهد والمدارس والأنساق المعتبرة من الأعمال الأدبية والكتب الدراسية والوكالات والهيئات ومصطلحات وبروتوكولات الناحية المهنية المتخصصة. وينحو جراف إلى التحليل المؤسسى بينما يميل لينتريشيا إلى تاريخ الأفكار الذى يعتنى فى المقام الأول بالشخصيات الرئيسية والأعمال الرئيسية. ويضع جراف، على العكس من لينتريشيا، الأدب والنقد وسط التاريخ الاجتماعى ويضع فى ناظره فى نقاط منتقاة

فقط الأحداث السياسية والإنقلابات الإقتصادية والظواهر الثقافية غير الأدبية ذات المغزى. لكن كلا الناقلين وعلى الرغم من اختلافهما يعتبران أن المدارس الرئيسية فى النقد الأدبى المعاصر شكلية بمعنى أنها معادية للتاريخية ومتوجهة للمثالية الفلسفية والنسبية والذاتية والنزعة الجمالية واللاسياسية .

ولم يتخل لينتريكيّا عن الشرح التاريخى والانتقاد السلبي إلا مع صدور كتابه **النقد والتغير الإجتماعى** (١٩٨٣) لي طرح برنامجاً إيجابياً للنقد الماركسى. وهو فى هذا العمل منشغل للغاية بالوظائف الاجتماعية السياسية للمثقفين الأكاديميين والجامعيين ومدرسى الأدب. ويستنكر الإغتراب والإنعزالية واللاسياسية التى تتسم بها النظرية المعاصرة والتى تولد الإبتعاد الساخر والسكونية. لكنه لا يريد التخلّى عن النظرية وإنما الترويج أو بالأصح التركيز على أبعادها السياسية الكامنة. ويبحث لينتريكيّا بعد تدبره للشلل السياسى الذى تروج له تفكيكية دى مان عن المدد فى الأفكار اليسارية المبكرة عند كينيث برك. ويستخدم فى طريقه أفكاراً رئيسية من ميشيل فوكوه وأنتونيو جرامسى وهربرت ماركوزه وريموند ويليامز وغيرهم من اليساريين الأوروبيين. وهو يتجاهل الماركسيين السوفييت وماركسيى العالم الثالث واليسار القديم ومعظم الماركسيين اليساريين الجدد سعياً لتجنب مآزق أنماط الماركسية المبكرة ولصياغة نقد إشتراكى مستقل .

ويبنى لينتريكيّا على أعمال جرامسى وفوكوه ليصور ثلاثة أنواع من المثقفين. «المثقف الراديكالى» يعمل فى العلن وباستمرار مع الطبقة العاملة. و «المثقف التقليدى» ينشط كشخصية منفتحة على كل العالم فى دنيا الأدب والفلسفة والفن وينتهج خطأً مثالياً كذواقة للأفكار وراع للثقافة يقف خارج السلطة والسياسة ويقدر القيم العالمية والبحث المحايد. ولا يبدى لينتريكيّا المهتم أساساً بالنقاد الأكاديميين المعاصرين كبير اهتمام «بالمثقفين الراديكاليين» كما يعبر عن خيبة أمل كبيرة فى «المثقفين التقليديين» الذين يملئون الجامعات. ويريد من المثقفين اليساريين أن يتجاوزوا ويتخلوا عن تربيتهم «كمثقفين تقليديين» لكى يصبحوا «مثقفين محددين». و«المثقف المحدد» يناضل ضد القمع ويسعى للتحويل الاجتماعى فى الموقع المؤسسى المحدد الذى يكون فيه وذلك فى داخل نطاق خبرته فقط. ولا يمكن أن يرتبط عمل هذا المثقف الأدبى، بحكم التعريف، باتحاد للمعلمين أو حزب سياسى أو مظاهرة عامة. فمهما كانت فائدة تلك النشاطات فهى لا تتصل بالحياة اليومية للمثقف الأكاديمى ونشاطه الوظيفى المفصل كدارس ومعلم للأدب. ويرى لينتريكيّا «أن أقوى عمل سياسى يمكن لنا القيام به كقائمين بالدراسات الإنسانية فى الجامعة يجب القيام به فيما نفعله وما نحن مؤهلون له». ^(١٨) ويعنى هذا فى حالة المشتغلين بالأدب القيام بالتحليل الأيديولوجى والنضال على مستوى الخطاب. ويتبع لينتريكيّا كلا من جرامسى ويليامز

مؤكداً على إن إنتاج وتوزيع واستهلاك الثقافة يمثل قوة محرك أولية فى خلق المجتمع ومصالحه الخاصة والمحافظة عليها واستمراريتها. والمؤسسات الإجتماعية تعمل على «تعليم» الناس لكى تجعل من تلك المصالح معيارية وحتمية. ويولد النشر الإجتماعى للأيدولوجية المهيمنة التعاون والإنتاجية داخل الأبنية السياسية والإجتماعية القائمة بدون استخدام القسر أو العنف. وتتمكن الأفكار والقيم الحاكمة بعمق وانتشار فى الوجود اليومى من خلال الأسرة والكنيسة والمدرسة والوظيفة ووسائل الإعلام والمحاكم والشرطة وغيرها من المؤسسات الإجتماعية بحيث تشكل الأسس اللاواعية للفهم والحكم والشعور. والعمليات العديدة التى تضمن السيطرة أو الهيمنة الثقافية ليست أبداً جامدة أو كاملة بل لابد من تعديلها وإعادة فرضها باستمرار للحد من المقاومة والتغير. ويعمل المثقف التقليدى فى هذه العملية، بعلم أو بدونه، كوكيل للأيدولوجيا بينما ينشط المثقف المحدد كناقض معارض يفحص الأفكار المقموعة ويبحث فيما هو مقصى أو هامشى كما يعيد باستمرار النظر فى الثقافة بأكملها .

ويرسم لينتريكييا ملامح مشروع «البلاغة الماركسية» ليدعم عمل المثقف المحدد فى مواجهة الهيمنة والفرضية الرئيسية فى هذا المشروع هى أن جوهر الأيدولوجية «ينكشف لنا نصياً ولذا فلا بد من فهمه (قراءته) والهجوم عليه (إعادة قراءته وكتابته) فى ذلك البعد» (٢٤) والعمل الأولى للثقافة المضادة للهيمنة ولثقافة الهيمنة يتم خلال اللغة. وبمعنى آخر فإن الفاعل فى المجتمع بالتغير والحركة هو البلاغة التى يمكن كما هو واضح استخدامها للخير أو للشر. وبالنسبة للناقد الأدبى الأكاديمى يمثل التحليل النصى والأيدولوجى الصارم جوهر بلاغته الماركسية : فهذه العمليات تفتح النص التقليدى من الناحية المثالية على استقبال معاصر يعى المؤثرات السياسية والقيم الإجتماعية والإستمراريات والتغيرات الثقافية. والمنظر الماركسى الجديد يمحس بوعى أسس صنع التقاليد وتشكيل نسق الأعمال المعتمدة بالإضافة إلى أسس الأيدولوجية مما يمهّد الطريق لنجاح التغير والتحول الاجتماعى .

ويستذكر لينتريكييا فى وضعه لنظرية «الأدب» أن «الأدب» خلال عصر النهضة مصطلح يدل على مجموع الكتب والكتابات بينما تحول «الأدب» خلال العصر الرومانسى ليدل على الكتابة الخيالية. وهكذا فإن «الأدب» فى معناه الحديث قد حقق الهوية والتميز «بمحاولة إفراغ نفسه من القيم التاريخية والعلمية والنفعية عموماً». (١٢٣) وفى النهاية يعنى «الأدب» لأهل العصر الحديث الأعمال العظيمة ذات الكمال الجمالى. وهذا التضييق والتطهير المطرد لمصطلح «الأدب» يجعله طفولياً بشكل متزايد. وكان لينتريكييا فى كتابه الأول **مرح اللغة : مقالة فى علم الشعر الراييكالى عند و. ب. بيتس ووالاس ستيفنز** (١٩٦٨) قد استعاد بصورة دراسية غير منحازة المسار الإختزالى الذى اتخذته نظرية علم الشعر عبر مراحلها الرومانسية والطبيعية والرمزية

والحدائية. ويحاول فى عمله اللاحق أن يزيل آثار التقزيم التاريخى للأدب بتوسيع نطاقه :

إن العنصر الأدبى ليس أبداً نسق الأعمال العظيمة النخبوى، بل هو كذلك ما نسميه بالأدب «الأدنى» أو الأدب «الشعبى». وهو فوق ذلك أكثر حتى مما يسمح به ذلك التعريف الموسع. إنه كل الكتابة من ناحية كونها ممارسة اجتماعية ... إن الأدب حولنا فى كل مكان وهو دائماً يفعل فينا أثره ...» (١٥٧)

ويربط لينتريكيًا بمعادلته «الأدب» للخطاب الاجتماعى الذى يجسد عناصر وقوى أيديولوجية وأخرى معادية للأيديولوجية بين الواقع والقوة الأدبية والواقع والقوة الاجتماعية بشكل لا يقتصر فقط على الأسباب والمسببات وإنما يتصل أيضاً بالصراعات التاريخية والراهنة. وبالإضافة إلى ذلك فإن الأدب ككتابة اجتماعية وكنز وكبلاغة يتوقف على النشاط القصدى الحر مهما كان محدوداً بالظروف والشروط المسبقة . يحتفظ لينتريكيًا بهذا القدر من النزعة الإنسانية التقليدية – الاعتقاد بالإرادة والحرية البشرية. وهو بينما يسعى إلى إحياء مفهوم عصر النهضة عن «الأدب» بالرجوع إلى أفكار ما بعد الحدائة العريضة حول النصية والخطاب الاجتماعى يرفض تبنى المعتقدات ما بعد الحدائية حول «موت الإنسان» والذات المفككة. بل يفتح الأدب كغيره من اليساريين المتأثرين بما بعد البنيوية فى حقبة ما بعد قيتنام ليس فقط على الأعمال الشعبية والعرقية وأعمال الطبقة العاملة بل على كل الخطاب .

ومع توسع فرع النظرية من الستينيات وإلى الثمانينيات شعر نقاد اليسار بالقلق من جراء تحالفاته ومضامينه الباطنة والظاهرة. إذ دلت أعمال جراف ولينتريكيًا على تزايد الانشغال بسياسات النظرية. وفى ذلك المجال كان أوضح الفوارق بين نقاد الحركة الأوائل واليساريين اللاحقين هو زيادة نطاق النظرية. إذ أدخل جراف ولينتريكيًا وغيرهم فى فترة ما بعد قيتنام فى إعتبارهم لا النقد الجديد ونقد الأسطورة والنقد الوجودى وحدهم بل ومعهم كذلك النقد الظاهراتى وعلم التأويل ونقد استجابة القارئ والنقد البنيوى والتفكيكية. ويضاف النقد النسوى إلى القائمة فى أوائل الثمانينيات. وعندما نشرت مجلة **البحث النقدي** عدداً خاصاً عام ١٩٨٢ حول «سياسات التغيير» أمكن للمحرر أن يحكم بفائدة المقولة التى تعلن أن «النقد والتفسير، فنون الشرح والفهم، لها علاقة عميقة ومعقدة مع السياسة وأبنية القوة والقيمة الاجتماعية التى تنظم حياة البشر». (١٩) وقد فتح الربط الواعى بين النظرية الأدبية والأيديولوجية وبين النقد الأدبى والهيمنة الثقافية أعمال كل المثقفين الأكاديميين على مجالات السياسة وعلم الاجتماع والأخلاق والاقتصاد والأنثروبولوجيا والتاريخ. وهذا الإنفتاح الحاسم هو الذى مثل الأرضية لمشروع متعدد العلوم وموسع من التحليل النقدي وهو الذى يسمى عادة «بالدراسات الثقافية» – وهذه ممارسة نظرية ينظر إليها

باعتبارها معارضة للممارسات التقليدية فى المثالية الفلسفية والنزعة الجمالية والذاتية ونزعة العداء للتاريخية والنزعة اللاسياسية .

وما تتحداه «الدراسات الثقافية» اليسارية هو حكم المثقف التقليدى وسيطرة الشكلية. والأدب عند النقاد اليساريين لابد أن يعاد تعريفه ليشمل مجالاً أوسع كثيراً من الخطاب عما كان يسمح به النسق الأدبى القديم. وتتطلب مهام التعليم والنقد إعادة صياغتها لتشمل التحليل الأيديولوجى والبحث الإجتماعى بجانب شرح النصوص. ويجب تغيير رموز السلطة. ولا يدهش والحالة هذه أن يحل ماركس محل كانت وفوكوه محل دريدا. وقد وضع لينتريكييا برك محل بروكس وفضل جراف لوكاتش واليسار الأمريكى القديم على فرأى والنقاد الجدد. ووقع فى أواخر السبعينيات تحول له مغزى من «النص» إلى «النص الإجتماعى» كموضوع للبحث. وظهر هذا التغير فى أعمال غير الماركسيين سبانوس وفيش وشولز وفيلمان وبيكر مما يعنى أن التأويلية ونقد استجابة القارئ والسيميوطيقا والتفكيكية وعلم الجمال الأسود سجلت كلها وقع التحرك صوب الدراسات الثقافية. وكان النقد النسوى منذ البداية وبصرف النظر عن سباكس وجيلين وبعض الأخريات يشكل تجمعاً موازياً قوياً . إذ انتمت ميليت وروبينسون وهو مثلاً إلى اليسار الجديد فى الستينيات. وكانت مشاريع النسوية وعلم الجمال الأسود والدراسات الثقافية المتصلة ببعضها ترتبط إرتباطاً وثيقاً بالحركة مما يعنى أنها ولدت فى خضم الصراعات الإجتماعية والسياسية المتجذرة فى المقاومة للظروف الإقتصادية والتاريخية القمعية. ويعنى هذا كله أن الدراسات الثقافية حركة مختلطة العناصر ذات قاعدة عريضة بدأت فى أواخر الستينيات ووصلت إلى الذروة فى الثمانينيات وشملت بعضاً من أفضل النقاد المولودين بين أواخر العشرينيات وأواخر الأربعينيات ممن عارضوا بشدة شتى أوجه النظرية الشكلية .

النقد التفكيكى اليسارى

عادى الكثير من مثقفى اليسار التفكيكية مثل جيرالد جراف وبول لاوتر وفرانك لينتريكييا فى الولايات المتحدة وبيرى أندرسون وتيرى إيجلتون وريموند ويليامز فى إنجلترا. لكن نقاداً يساريين آخرين مثل الأمريكى فريدريك جيمسون ومواطنه إدوارد سعيد والبريطانيين روزالند كاورد وچون إليس إستخدما أفكاراً منتقاة من التفكيكية بينما ظلا ينتقدان توجهها اللاسياسى. ومما له مغزى أنه مع صعود نجم التفكيكية فى أواخر السبعينيات بدأ بعض نقاد الأدب اليساريين ممن ولد معظمهم بعد عام ١٩٤٠ فى وضع نقد ماركسى يتمشى مع النظرية التفكيكية. ومن بين هؤلاء التفكيكيين اليساريين نجد چون برنكمان ومايكل ريان وجاياترى سبيثاك .

وكما رأينا فى الفصل العاشر ربطت جاياترى سبيفاك النسوية الماركسية بالتفكيكية وإن وقفت دون التأييد التام لنسخة مدرسة ييل من التفكيكية التى اعتبرتها كياناً مثالياً يختزل القوى الاجتماعية الاقتصادية والسياسية والتاريخية فى اللغة. وكان أفيد ما فى التفكيكية لسبيفاك نقدها القوى للمجتمع الحديث المتمركز حول اللوجوس فى أشكاله الأبوية والرأسمالية والمرتبطة بالطبقة .

وزاوجت مقالة جون برنكمان «التفكيكية والنص الاجتماعى» (١٩٧٩) المنشورة فى **النص الاجتماعى** بين الماركسية والتفكيكية بإعادة تشكيل وتوسيع صيغتين تفكيكيتين مركزيتين - النصية والتناص. وهناك بادىء ذى بدء عدة مشاكل فى النظرية التفكيكية حول النصية أو البلاغية. فالمحال إليه أو **الحقيقى** تحدد بشكل ضيق وفق الأفكار القديمة حول موضوعات الإدراك المستقرة الثابتة ؛ ومفهوم اللاوعى أسىء تفسيره إن لم يحدث التفاف حوله. ويتبع برنكمان ماركس فى وضع المحال إليه أو **الحقيقى** على أنه منتج تاريخياً ومنظم اجتماعياً مما يفسر بشكل أفضل من لغويات سوسير عدم استقرار الدوال والمدلولات والتباين بينها. ويضيف بالإستعانة بلاكان بعداً من التحليل النفسى لنظرية العلامة ليوسع فهم الإنزلاق اللغوى : فالكلام لكل الذات البشرية يحتوى بتكوينه على فجوات وينقل شيئاً مختلفاً عما يقال. وبمعنى آخر فإن ظاهرة الإنزلاق اللغوى لها بعد نفسى متجذر فى حياة الخيال. وتؤدى إعادة وضع نظرية النصية بهذه الطريقة على أسس منطق ماركس وفرويد إلى إعادة ربط الإحالة اللغوية بالواقع الاجتماعى واللاوعى دون التخلّى عن الفكرة التفكيكية الحاسمة حول الإنزلاق اللغوى. ومن الفوائد الأخرى أن خيالية أو بلاغية اللغة، من وجهة النظر التفكيكية - اليسارية، تبرز قوة الأدب فى نقد المجتمع بفصل نفسه عن **الحقيقى** وفى تصوير الإمكانيات اليوتوبية بإطلاق المادة الخيالية من عقالها .

ويحكم برنكمان على نظرية التناص عند التفكيكية بأنها بالغة الضيق والمحدودية. ويلاحظ أن النصوص الأدبية تشير ليس فقط إلى النصوص الأدبية الأخرى وإنما إلى نطاق واسع من الكتابات الاجتماعية والتشكيلات الرمزية وأنظمة التصوير. فالتناص يربط النصوص بالخطابات الدينية والثقافية والسياسية والإقتصادية. وهذه المجالات النصية تشكل فى مجموعها النص العام أو «النص الاجتماعى» ويربط التفكيكيون اليساريون بتحويل نظرية التناص إلى نظرية **النص الاجتماعى** بين الأعمال الشعرية والتراث الأدبى وكذلك بالتاريخ الثقافى. والنتيجة هى توسيع جوهرى لمشروع التفكيكية من الهدم والإلغاء بمده ليغطى المهام الماركسية فى النقد الأيديولوجى والتحليل المؤسسى .

وربما كان أكبر أعمال التفكيكية - اليسارية كتاب مايكل ريان **الماركسية والتفكيكية : توضيح نقدي** والذى نشرته دار نشر جامعة جونز هوبكنز عام ١٩٨٢ .

درس ريان على يد سببثاك وعمل خلال أواخر السبعينيات في فرنسا مع دريدا ومع الهيئة الفرنسية الحركية جماعة البحث في التعليم الفلسفي وبدأ في أواخر الستينيات كماوى من اليسار الجديد ثم أصبح يفضل نوعاً مركزياً ديموقراطياً من الشيوعية على الستالينية البيروقراطية من النمط الإنضباطى الستالينى واللينينى. كما عبر عن تعاطفه مع اشتراكية العالم الثالث والنسوية الماركسية بالإضافة إلى ما بعد البنيوية الفرنسية الراديكالية والنقد البريطانى الماركسى المعاصر. وهو يدين لبعض الماركسيين الأوروبيين الجدد والمنظر الإيطالى أنتونيو نجرى الذى ترجم بعضاً من أعماله. ولا حاجة له بالنقد التفكيكى الأمريكى الذى رأى أنه يدعم الإتجاه المحافظ سياسياً والتقليدية الثقافية والعدمية المعرفية والتنازل الواقعى للأمر القائم .

ويربط ريان مثل برنكمان وسببثاك بين نظريات النصية والتناص وبين نظرية النص الاجتماعى. ويفعل ذلك أساساً بإعادة صياغة مفهوم دريدا عن الغيرية الراديكالية أو الأخيرة. «لا يستطيع المرء تحديد الأرضية المناسبة للجوهر أو الذاتية، للأونطولوجية أو الدين، للوجود أو الحقيقة والتى تكون غير مشتبكة فى شبكة من العلاقات مع الغير أو فى سلسلة الاختلافات».(٢٠) وفى الواقع فإن كل المفاهيم والموضوعات والظواهر تتداخل فى شبكة من العلاقات والتقاليد والتواريخ والمؤسسات المتنوعة. ويعنى هذا بالنسبة للنقد الأدبى أن النص والنص الاجتماعى مرتبطان بلا رجعة. ومن هنا يحول ريان المنهجية الفارقية أو الخلافية التفكيكية إلى شكل من أشكال النقد الجدلى : فهذه الطريقة من التفكير رابطة وخلافية فى آن. فهى تلقى الاختلافات داخل كل المفاهيم المنتقاة أو المتجوهرة مثل «النطق» و «الذاتية» الأزلية بتخريب جوهرها ومثالياتها المغلقة على ذاتها وتعريضها للغيرية المكونة لها. وهى كذلك تربط بمثابة بين الأحداث والظواهر مثل الأدب والإقتصاد السياسى. ويفترض ريان منهاجاً تعليمياً راديكالياً وممارسة نقدية على ضوء عملية التفكير الإختلافى والرابطة الماركسية التفكيكية هذه .

ويقارن ريان فى ختام كتابه بين فلسفات وأساليب اليسار الجديد والتفكيكية . فالأخيرة مثل فلسفة اليسار الجديد تظهر خصائص حاسمة معينة : «التركيز على التعدد مفضلة له عن الوحدة السلطوية، والميل للنقد وليس للطاعة، ورفض منطق القوة والسيطرة فى كل أشكالها، والدعوة إلى الإختلاف فى وجه الواحدية، والتشكك فى عالمية الدولة». (٢١٣) وأسلوب العمل اللامتمركز و «الفوضى» هذا ينشط فى معارضة إستراتيجية لكل أشكال السلطة المتمركزة سواء اتخذت شكل السياسات الحزبية أم قوة الدولة أم المفاهيم الفلسفية أم التراث الأدبى النسقى المعتبر. ويذهب ريان فى تبنيه لتلك القيم اليسارية الجديدة والتفكيكية إلى الإشادة بفضائل السياسات الكيانية لا سيما فى تطورها على يد النسويين الإشتراكيين وحركة التضامن البولندية وحركة

«الإستقلال» الإيطالية. وعموماً يظهر التفكيكيون – اليساريون تعاطفاً مع قيم اليسار الجديد. وليس فى هذا ما يدهش على نحو خاص حيث أن هؤلاء النقاد الراديكاليين وصلوا إلى سن الرشد خلال ذروة اليسار الجديد وغالباً ما شاركوا فى نشاطاته .

ومرة أخرى ظل العديد من المفكرين اليساريين معادين للتفكيكية مستبشرين أن تكون ذات فائدة للسياسات والممارسات النقدية الماركسية. ففي عام ١٩٨٥ مثلاً نشر أحد الماركسيين – اللينين نقداً شرساً للتفكيكية اليسارية وللتفكيكية الدريدية والتابعة لمدرسة ييل. وحسب هذه الإدانة فإن التفكيكية – إن من اليسار أو الوسط أو اليمين – تذيب المفاهيم الماركسية الرئيسية حول الطبقة والبروليتاريا والمركزية الحزبية والثورة العمالية والإستيلاء على سلطة الدولة. والتفكيكية – اليسارية تقف ضد الشيوعية والمركزية الثورة وتدافع عن الفوضوية وسياسات التحالف والتعددية اليسارية. ووفق هذه النظرية الراديكالية فإن كل التفكيكية هى شكلية مثالية معادية للتقدم مما يجعل المدرسة بأسرها مفلسة سياسياً^{٢١}. وقد هوجمت التفكيكية – اليسارية من الأجنحة المحافظة والمعتدلة واليسارية للحركة الماركسية. ولم يتعاطف جراف ولا لينتريشيا ولا العديد من اليساريين الآخرين مع اندماج الماركسية والتفكيكية. وبجانب ذلك فإن التفكيكيين الرأئدين فى المسار العام للحركة تجاهلوا أعمال التفكيكيين – اليساريين لأنهم لم يريدوا لعب دور الرجعية السياسية أمام الراديكالية الماركسية .

النقد الثقافى ما بعد الماركسى

سبق بروز التفكير اليسارى فى كل من أوروبا وأمريكا ظهور كارل ماركس وأتباعه. فالإشتراكية والنقابية والفوضوية مثلاً تعود فى الزمن إلى ما قبل منتصف القرن التاسع عشر. ولا سبب يدعو للإعتقاد بأن كل فلسفة وحركة يسارية فى المستقبل ستربط بالضرورة بالفكر والتراث الماركسى. وليس ظهور حقبة ما بعد ماركسية أمراً مستحيلاً! وقد أثار بعض الماركسيين الجدد فى حجاجهم بأن الماركسية تنطبق على الرأسمالية الصناعية فى القرن التاسع عشر وليس على الرأسمالية الإستهلاكية فى أواخر القرن العشرين التساؤلات، وأحياناً بلا داع، حول استمرار ملائمة الماركسية للمجتمعات الغربية المعاصرة. وعلى وجه التحديد بدت إمكانية الثورة الإجتماعية المرتبطة بالبروليتاريا أمراً بعيد الاحتمال بشكل متزايد. وتحول العمل التقدمى الراديكالى فى الستينيات بشكل ظاهر من العمال الصناعيين إلى الناشطين من أجل السلام والتوازن البيئى وحقوق النساء والتمكين العنصرى. وهذه الراديكالية الشعبية أبعد ما يكون عن المصنع. وقد ظهر الصراع الطبقي فى أمريكا من الناحية التاريخية كمجرد أثر باق بالمقارنة مع الصراعات الحقيقية ضد الأسلحة الذرية والحروب الآسيوية والتفرقة العنصرية. وأدت المصالح والأهداف والأيدولوجيات المختلفة

للحركات الشعبية الناشئة إلى زعزعة السيطرة الماركسية على اليسار بشكل متزايد. وفي الوقت نفسه تضاعلت مصداقية الماركسية في عصر الفضاء مع التدخلات السوقية في تشيكوسلوفاكيا وأفغانستان، ومع الإضرابات العمالية ضد الحكومة الماركسية في بولندا، ومع الإبادة البشرية التي دبرها اليسار في كمبوديا. وتجمعت هذه الأحداث كلها مع ظهور راديكاليين غير ماركسيين بارزين ونوى مصداقية مثل رودلف بارو ونعوم شومسكي وشيلا روبرو ثام لتجعل من قيام حركة ونمط تحليل ما بعد ماركسي ليس أمراً ممكناً فحسب بل واعداً كذلك. ومن بين العدد المتنامي لنقاد الأدب في الولايات المتحدة الذين يمارسون النقد الثقافي ما بعد الماركسي نجد دارس عصر النهضة ستيفن جرينلات والمفكر المولود في فلسطين والدارس في أمريكا إدوارد سعيد. وكما لا حظنا في مناقشات سابقة فإن نقاداً يساريين معينين مثل بول لاوتر وكيت ميليت في الستينيات وفلورنس هو وإيلين شووالتر في السبعينيات وويليام سبانوس وروبرت شولز في الثمانينيات تبنا عدة مشاريع متنوعة من النقد الثقافي ما بعد أو غير الماركسي .

وضع ستيفن جرينلات في السبعينيات «علم أدب للثقافة» وصل إلى ذروته في صياغة الذات في عصر النهضة : من مور إلى شكسبير (١٩٨٠) الذي فاز بجائزة المجلس البريطاني للدراسات الإنسانية. واكتشف جرينلات وهو يعمل في هذا الكتاب أن «تشكيل المرء لنفسه وتشكله بالمؤسسات الثقافية – الأسرة، الدين، الدولة – أمران مرتبطان بلا انفصام» وأنه لا «توجد لحظات من الذاتية الخالصة غير المقيدة، بل لقد أخذت الذات الإنسانية نفسها تبدو غير حرة إلى حد مدهش وأنها النتاج الأيديولوجي لعلاقات القوة في مجتمع معين»^{٢٢} ومثلما بدت النفس المستقلة وهماً بدت كذلك فكرة النص الأدبي المستقل. وتحتم النظر إلى الفكرتين جدلياً في إطار تفاعلاتهما المعقدة مع المؤسسات الاجتماعية. وسواء ركز جرينلات على «نفس» المؤلف أو «نفس» الشخصية الأدبية فإنه وضع ذاتية القرن السادس عشر وسط شبكة من القوى الخطابية المتنافسة يحدها من جانب الآخرون المعادون ومن الجانب الآخر السلطات المطلقة وكلاهما يهدد بتدمير هويتها. وفي نهاية المطاف فإن تكوين النفس المحددة الملامح يقتضى الملاحظة وسط آليات ضبط ثقافية قوية .

وعلى الرغم من أن علم أدب الثقافة الذي دعا إليه جرينلات يعتمد على بعض الأفكار المحلية المقتطفة من الدرس الماركسي إلا أنه يدين أكثر ما يدين للأعمال الأنثربولوجية المعاصرة ولاسيما كتاب كليفورد جيرتس تفسير الثقافة (١٩٧٣) وأكثر ما يريد تجنبه هو السيرة الأدبية الإختزالية والتاريخ الأدبي وعلم الاجتماع الأدبي. فالمشكلة الرئيسية في السيرة هي أنها تقصر نطاقها على سلوك الكتاب وتضحى بالإهتمام بالشبكات الاجتماعية الأوسع. أما التاريخ الأدبي التقليدي فيرمى إلى

الخلفية بالوظائف المؤسسية والشخصية للأدب مما يجعل الأدب بغير حق كيانه مستقلاً أو خالداً. وعلم الاجتماع الأدبي يصور الأدب بشكل مبالغ على أنه مجرد انعكاس للقواعد والشفرات الاجتماعية ويعزله داخل البنية الفوقية الأيديولوجية مقللاً من دور المؤلف كمرتجل خلاق - مدمر. (٢٢)

ويجد جرينبلات نفسه كمؤرخ للأدب الأنجليزي في عصر النهضة واقعاً بين ضرورة التعميم حول قرن من الإنتاج الثقافي وبين الرغبة في كتابة سلسلة من التواريخ المتصلة لكنها مختلفة. «إن هذا الكتاب لن يطرح أى "شرح" شامل لصياغة النفس في عصر النهضة في إنجلترا، والقصد أن يستقل كل فصل بنفسه كاستكشاف تتشكل تضاريسه بفهمنا للموقف المحدد للمؤلف أو النص . وربما نختتمه بملاحظة مجموعة من الظروف الحاكمة التي تشترك فيها معظم حالات صياغة النفس...» (٨-٩) ولا يهتم جرينبلات بالقيود البنائية الواسعة النطاق التي تكمن في التشكيل الاجتماعي المستديم قدر اهتمامه بالصراعات والتناقضات المعنية التي تولدها تلك القيود عند كتاب محددين. ومما له مغزى أن التحول من التحليل الكلى إلى التحليل الاختلافي تتسم به الكتابة التاريخية عند الكثير من المثقفين ما بعد الماركسيين. والعقل الملهم في هذا الصدد هو المؤرخ الفرنسي ما بعد البنيوي ميشيل فوكوه والذي تفوقت أعماله كثيراً في حقبة ما بعد فيتنام على أعمال دريدا أو لاكان من ناحية التأثير والانطباقية في أوساط نقاد ثقافيين أمريكيين ما بعد ماركسيين أو غير ماركسيين مثل جرينبلات وسعيد وشولز وسبانوس .

وبينما ركز جرينبلات بشكل كامل على دراسة القرن السادس عشر ولم يكن له كبير وقع على المناقشات النظرية الدائرة في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات فإن إدوارد سعيد انشغل في الجدل الفعال ضد المدارس والحركات الكبيرة المتصارعة مهاجماً للنقاد «الراديكاليين» وواضعاً نفسه وسط الصراعات المحيطة بالنظرية الأدبية - النقدية. وظل لما يزيد عن العقد أكبر المروجين لأفكار فوكوه وللنقد الثقافي ما بعد الماركسي. واكتسب سعيد جمهوراً أوسع لأول مرة من خلال مقالاته الجدلية. وبالإضافة إلى ذلك طبقت مواقفه النظرية في دراسة وكشف النظرات الأوروبية والأمريكية المشوهة للمجتمعات العربية وذلك في سلسلة من الكتب بما فيها **الإستشراق (١٩٧٨) وقضية فلسطين (١٩٧٩) و تغطية الإسلام (١٩٨١)** .

ويورد سعيد في «تأملات حول "النقد الأدبي اليساري" الأمريكي» (١٩٧٩)، والتي نشرت في مجلة سبانوس **الحدود ٢**، بعض الشكاوى ضد النقد «اليساري» المقلد الذي يعرفه بأنه النقد «الذي يتبنى موقف المعارضة لما يعد الدرس الأكاديمي القائم أو المحافظ» ثم يضيف «كما لو كان ذلك لإضفاء الطابع الراديكالي على الفكر والممارسة وربما حتى المجتمع» (٢٤) وأحد عيوب هذا النقد، سواء أكان ماركسياً أم لا، تحييده

للبحث التاريخي لصالح التحليل البلاغي والتنظيم المنهجي. ومن العيوب الأخرى التوكيد الواسع النطاق وغير الملائم على القيم والتعريفات والمؤسسات السائدة كنتيجة لرفض تمحيص تواطؤ الدراسة العلمية مع سلطة الدولة. ومما له مغزى أن سعيد يخص بالذكر أعمال أومان وفوكوه كاستثناءات في هذا الصدد. والعيب الثالث هو استعداد «اليسار» الأدبي للقبول بعزلة الدراسات الأدبية وتجاهله للقضايا الاجتماعية الأكبر. ويظهر هذا الميل على وجه خاص بين أتباع دريدا الذين يجعل مفهومهم عن النصية النص متجانساً بقصر مداه على نصوص أخرى مجردة مثله من التاريخ والقوة. ويظهر هذا التوجه نفسه كذلك في سهولة انقياد المفكرين الأدبيين اليساريين الذين لا يمثل إخلاصهم السلبي لروائع الثقافة أى خطر على القيم الحاكمة أو هيئات الدولة. والعيب الرابع هو تمركز اليسار العرقي اللاواعي حول النزعة الغربية التي تتصل بالكراهية العنصرية والإستيطان الإستعماري والحروب الإمبريالية والتلاعب الإقتصادي ببلدان العالم الثالث وهي توجهات الغرب المعاصر. وينعى سعيد مستشهداً بالحركة السياسية لليسار الفكرى فى الثلاثينيات والأربعينيات ومستذكراً الأعمال النموذجية الإنجليزية المبكرة لإدموند ويلسون وف. أو. ماثيسن وأنتونيو جرامسى تجنب النقاد اليساريين فى السبعينيات للسياسات الصدامية. ويلاحظ عيباً هو «غياب تراث محلي مستمر فى النظرية أو الثقافة الماركسية» (١٦٦) ويحضر المثقفين على «النظر للثقافة كقوة تاريخية تمتلك تشكيلاتها الخاصة التى تتشابك مع تشكيلات المجال الاجتماعى الإقتصادى وتؤثر فى النهاية على الدولة كدولة». (١٧١)

ومهما ربط سعيد نفسه بالسياسات اليسارية الحقيقية وبالتراث الماركسى إلا أنه رفض أن يعتبر نفسه ماركسياً. وهو يشرح آراءه فى الماركسية فى نهاية البيان الذى يقدم به مجموعة مقالاته **العالم والنص والناقد** (١٩٨٣) : «تحتاج الماركسية إلى إعادة فك منهجية للشفرة ونزع للطابع الغموضى عنها وتوضيح صارم». (٢٩) ويشير إلى أعمال نعوم شومسكى باعتبارها النموذج الذى يحتذى فى هذا الصدد. والدور الملائم للمثقف المعارض وفق ما يرى سعيد ليس فى أن يكون عضواً جيداً فى مدرسة ولا أن ينغلق على عقيدة ولا أن يلتزم بنظام حزبي وإنما فى أن يتشكك دوماً فى الأرثوذكسية. فعلى النقد أن يكون «علمانياً» وليس كهنوتياً أو «دينياً». ومن هنا يرى سعيد «أن النقد الموصوف مسبقاً بنعوت مثل "الماركسية" و "الليبرالية" يعد فى رأى تناقضاً. إذ يبين تاريخ الفكر، ولا أقول تاريخ الحركات السياسية، إلى حد زائد أن مقولة التضامن قبل النقد، تعنى نهاية النقد». (٢٨) وحتى لو مال سعيد لأن يكون ماركسياً تتبقى مشاكل أخرى خطيرة فى الماركسية الأمريكية المعاصرة العاجزة سياسياً :

إن الماركسية فى الوقت الحاضر فى التاريخ الثقافى الأمريكى التزام أكاديمى فى المقام الأول وليس سياسياً . وهى تجازف بأن تصبح فرعاً أكاديمياً متخصصاً . ومما يرتبط بهذه الحقيقية البائسة أشياء أخرى تذكر مثل عدم وجود حزب اشتراكى مهم (على غرار الأحزاب الأوروبية العديدة)، والخطاب المهمش للكتابة «اليسارية»، والعجز البادى للجماعات المهنية (العلمية والأكاديمية والأقليمية) عن تنظيم تحالفات يسارية مع جماعات الحركية السياسية. والأثر الصافى «للقيام» بالنقد أو الكتابة الماركسية فى الوقت الراهن هو بالطبع الإعلان عن تفضيل سياسى ولكنه كذلك يعنى أن يضع المرء نفسه خارج الكثير مما يجرى فى العالم وفى أنواع النقد الأخرى. (٢٨-٢٩)

إن كون الموء ماركسياً فى أمريكا خلال حقبة ما بعد فيتنام يعنى من الناحيتين الفكرية والإستراتيجية التعرض لخطر الإنعزال والهامشية وعدم الفاعلية بجانب المذهبية والكهنوتية وغياب النقد .

نشرت كتب ومقالات سعيد فى السبعينيات والثمانينيات لتدعو وتروج للنقد الثقافى الحركى بأسلوب ما بعد ماركسى. «إن موقفى هو أن النصوص دنيوية وهى إلى حد ما أحداث، كما أنها مع ذلك، وحتى عندما تبدو أنها تنكره، جزءاً من عالم اجتماعى وحياة إنسانية ومن اللحظات التاريخية طبعاً التى تقع وتفسر فيها.» (العالم والنص والناقد، ٤) وليس مما يدهش أن سعيد استلهم النقد الدنيوى فى أشكاله الفلسفية والفيلولوجية كما مارسه المفكرون من فيكو إلى أويرباخ اللذين يمتدحهما على وجه خاص فى كتابه **البدايات : القصد والمنهج** (١٩٧٥). وهو يدعو إلى التحليل النصي الصارم للشبكات المترابطة أى الصلات الكثيرة التى تربط النصوص مادياً بالمؤلفين والثقافات والمجتمعات. وأى محو لهذه الارتباطات أو التجاورات تحت مسميات الإنسانية أو الشكلية أو البنيوية أو أى شىء آخر يمثل تنازلاً عن المسؤولية النقدية. ومع ذلك لا تكفى دراسة الخيوط والارتباطات الموضوعية للخطاب فى حالة ما إذا كان النص يدعم الحالة المذهبية القائمة أو أى شكل من أشكال السيطرة إذ تصبح المقاومة والمعارضة هنا ضروريتين. ويعجب سعيد بالنقاد والمعارضين والحركيين من سويقت إلى شومسكى فى دعوتهم للتغيرات والبدائل والتدخلات. والنقد «لأبد فى العمق أن ينظر إلى نفسه كمحتضن للحياة ومعارض بتكوينه لكل أشكال الطغيان والسيطرة والانتهاكات : إن أهدافه الإجتماعية هى المعرفة غير القهرية المنتجة لصالح الحرية البشرية.» (العالم والنص والناقد، ٢٩) .

وأكثر ما يزعج سعيد هو كافة أشكال الأرثوذكسية والسلطة والمذهبية والتنظيمية وعلى الأخص السكونية. وهو يدعو إلى التشكك والسخرية «العلمانية» فى وجه تلك الأشكال والتوجهات «الدينية». وعلى سبيل المثال، تدعو أفكار عدم التحدد وعدم القابلية للقراءة فى التفكيكية إلى الإنسحاب من العالم وتشجيع الإستهلاك الفردى الخاص

للثقافة الرفيعة. وأى نمط من النقد يشجع التأنق والتقديس و/أو عدم التدخل يصيب نفسه بالعجز والبعد عن مجاله ثم يشل مشروع النقد بفصله عن الثقافة والمجتمع. إن مشروع التفكيرية لم يغضب سعيد فحسب بل أغضبته كذلك الأعمال المتأخرة لفوكوه وأتباعه. «إن لهفة فوكوه علي عدم الوقوع في النزعة الإقتصادية الماركسية تجعله يمحو دور الطبقات ودور الإقتصاد ودور الثورة أو التمرد في المجتمعات التي يناقشها. (العالم والنص والناقد، ٢٤٤) ونتيجة هذه الإحياءات هي للأسف «تبرير السكونية السياسية بالتعقد الفكرى». (٢٤٥) وأدى هذا الإنتقاد المفاجيء لفوكوه ببول بوفى إلى القول بأن سعيد نفسه لم يتساعل حول الدور المتغطرس والأناني الذي ينسب تقليدياً للمثقفين. «إن دور المثقف [التقليدى] هو ممارسة الوعي النقدي لصالح المقهورين بهدف رفع القهر عنهم».^(٢٥) وتعيب كاترين جالجر من زاوية أخرى علي سعيد عدم ربطه لأية سياسات محددة بمفهوم النقد الدنيوى. وهى تقول أن «السياسة عند سعيد تصبح بلا جوهر بل تكاد تكون بلا معنى». (٢٦) وفى الواقع فإن الموقف السياسى عند سعيد كما يلمح فى الإستشراق والمقالات اللاحقة يرفع لواء الحرية وينحرف تجاه الفوضوية مما يفسر نفوره على وجه خاص من المذهبية والسلطوية بجانب الأرثوذكسية والسكونية. (٢٧)

والمثقفون والنقاد الذين يعجب بهم سعيد يبدوون كلهم «الإنتشار خارج المجال» أي أنهم ينتهكون الحدود القومية وحدود المجال الدراسى فى ممارستهم للنقد العلماني الحركى. ويرى سعيد «أن مستقبل النقد أو الوظيفة النقدية يقع عندى فى مجال العلاقات بين الثقافات وأنواع الخطاب والعلوم بدلاً من أن يكون فى إستملاك أى نطاق معين وإدارته وفرض الطابع التنظيمى والمهنى عليه». (٢٨) ويفسر هذا القول تغير الحدود فى مشروع النقد الثقافى الدنيوى عند سعيد كما أنه يظهر إخلاصه لعلم الأدب المقارن وتأثره بمنفاه بعيداً عن فلسطين، أما جرينبلات فيدعو فى طموح أقل إلى علم الثقافة الإجتماعى النزعة داخل إطار علم الدراسات الإنجليزية. ويشترك الناقدان فى التزامهما بإجراء الأبحاث المتعددة العلوم، وبدراسة "الخطاب" (النص الإجتماعى بدلاً من النصوص الأدبية)، وبفحص الأمور السياسية والإقتصادية دون التقيد بإجراءات الماركسية. ويوصى الناقدان فى معارضة قصدية لأنماط البحث الشكلية وما بعد البنيوية المقيدة بإجراء التحليل البيوغرافى والتاريخى والأخلاقى والإجتماعى بينما يقبلان بمتطلبات القراءة الدقيقة .

«الدراسات الثقافية» فى الجامعة

أبرز ما يميز أنماط البحث اليسارى عن أنواع النقد الشكلى المتنوعة المتنافسة معها التصميم الملحوظ على وضع الظواهر والمنتجات الجمالية فى علاقة مع كل من الهيئات الإجتماعية والأعمال الثقافية الأخرى. ويتطلب هذا المشروع من نقاد الأدب لا

التحليل النصي وحده وإنما كذلك البحث في الأسس الإقتصادية والسياسية والإجتماعية والمؤسسية والتاريخية للإنتاج والتوزيع والإستهلاك الثقافى. ومن هنا دعا النقاد اليساريون والأكاديميون بشكل متزايد إلى أنماط إكتمالية من الدرس وإلى برامج واسعة النطاق من الدراسات الثقافية. وكانت برامج الدراسات الثقافية هذه متنوعة الأشكال بالنظر إلى الفئات والمداخل المختلفة داخل الحركة اليسارية في عصر الفضاء .

وقد اتفق النقاد اليساريون عامة على اختلافاتهم المزاجية والمهنية والسياسية على عدم كفاية مؤسسة الدراسات الأدبية الأكاديمية والحاجة إلى التغير فيها. وساد إجماع من الستينيات وإلى الثمانينيات بين نقاد الأدب اليساريين على ضرورة توسيع نطاق البحث النقدي بصورة درامية وعلى ضرورة توسيع مفهوم «الأدب» بشكل له مغزى. ويتميز النقد اليسارى بالهجوم على محدودية النقد الأدبى وعلى ضيق نسق الأعمال الكبرى المعتمدة. ففي الستينيات مثلاً دعت فلورنس هو وليليان روبنسون إلى إدماج النصوص النسائية في المقررات الدراسية، ودافع ليزلى فيدلر وريتشارد بواربييه عن الأدب الشعبى ؛ وحث لويس كامپ وپول لاوتر على الاهتمام بأدب الطبقة العاملة. ويصر كل هؤلاء النقاد على صلة السياسة التى لا فكاك منها بالنقد الأدبى. ومن الأمثلة الأخرى فى السبعينيات نجد النقد الجدلى الذى طرحه فريدريك جيمسون، وعلم أدب الثقافة عند ستيفن جرينبلات، والنقد العلمانى الذى دعا له إدوارد سعيد. ودعت كل هذه الإتجاهات إلى ربط السياسة بالنقد وإعادة تعريف «الأدب» ليشمل بعد ذلك المادة «غير الأدبية». وفى أوائل الثمانينيات إتخذ المشروع اليسارى لإعادة تعريف الأدب وإعادة تصوير النقد إسم «الدراسات الثقافية» الذى شاع قبوله .

ويلاحظ جيرالد جراف وريچنالد جيبونز فى تصديرهما لمجموعة من إثنتى عشرة مقالة لكتاب مختلفين بعنوان **النقد فى الجامعة** (١٩٨٥) أن «ما يربط المشاركين فى هذا الكتاب معاً ويعلو على خلافاتهم الجزئية هو قبل أى شىء آخر الشعور بأن إحياء "النقد الثقافى" القائم على الأفكار العامة والمعنى الأوسع للثقافة الأدبية والذى يستوعب الكتابة الخيالية المعاصرة (وغيرها من الوسائط) هو أشد ما نحتاج إليه اليوم لبث الحيوية فى الدراسة الإنسانية للأدب». (١٠) ويمضى الكاتبان ليؤكددا «أن القراءة الدقيقة المحسوسة للأعمال الأدبية التى تظل إحدى أولى مهام النقد لا يحتمل أن تستعيد الإحساس بالمهمة الذى كان يحركها فى الماضى طالما جرت فى فراغ - منفصلة عن السياقات التاريخية والفلسفية والإجتماعية» (١٠-١١) وقد دعا النقاد اليساريون بأعداد متزايدة ودون الرغبة فى الإنتقاص من عادة القراءة الدقيقة المهمة التى رسخها الشكليون السابقون أو رفضها إلى أنماط إجتماعية تاريخية وفلسفية وسياسية من التحليل النقدي على خلفية من نمو الإحساس بفقدان الهدف وموات

مؤسسة الدراسات الإنسانية ثم زيادة تخصص الجامعة إلى حد فائق وإتباعها للبحث اللامصلح. ويتوقف التجديد المنشود تحقيقه على يد الدراسات الثقافية على توسيع معنى الأدب ليشمل النصوص المعاصرة بجانب الكلاسيكية وليضم وسائط أخرى. وهذا شرح جون برنكمان في مقالته «مقولات حول الماركسية الثقافية» (١٩٨٣) لضرورة توسيع مفهوم "الأدب" : «لم تعد الدراسات الإنسانية مركزية في التماسك الثقافي للمجتمع الرأسمالي، لقد حلت الثقافة الجماهيرية محلها ...»^(٢٩) وأصبحت الثقافة الجماهيرية على ضوء هذا التغير التاريخي موضوعاً أساسياً في التحليل المعاصر للإنسانيات وللدراسة الثقافية. ويضفي بعض النقاد الأدبيين اليساريين المشروع على مشروع الدراسات الثقافية بالدعوة للعودة إلى أنماط قديمة ولكنها أكثر ثراء من النقد بينما يقول آخرون بضرورة الإستجابة إلى الحقائق الاجتماعية الجديدة والمتغيرة. وينظر الأولون كما فعل جراف إلى أزمنة سالفة، بينما يركز الآخرون على اللحظة الراهنة كما فعل برنكمان. والفئة الأولى تستوحى مثقفي نيويورك، أما الفئة الثانية فتتبع ما بعد البنيوية الفرنسية. وفي كلتا الحالتين يفسر مشروع الدراسات الثقافية «الأدب» و «النقد» باتساع كبير مختلفاً في ذلك عن الممارسات العديدة للمدارس والحركات النقدية المتصارعة .

يعلن فريدريك جيمسون في نهاية مقابلة أجريت معه عام ١٩٨٢ أن «الماركسية هي الفلسفة الحية الوحيدة اليوم التي لديها تصور لوحدة المعرفة وتوحيد ميادين العلوم، بطريقة تمر عبر أبنية الأقسام والمؤسسات الأقدم وتعيد فكرة وجود موضوع عالمي للدراسة يكمن وراء الأبحاث التي تبدو متميزة عن بعضها في المجالات الإقتصادية والسياسية والثقافية والتحليلية النفسية ... إلخ»^(٣٠). ويرى جيمسون أن العلاج الناجح الوحيد للتمزق الذي يولده التخصص الأكاديمي وتقسيم المعرفة هو النقد الثقافي الماركسي الموجود منذ أمد بعيد وهو يتفوق كما تثبت الأدلة على الحيل الزائلة التي تروج لها الدراسات متعددة العلوم المعاصرة. ويسعى جيمسون في ممارسته للنقد الثقافي إلى تحقيق تركيب أعظم ليس فقط من الماركسية الجديدة و (ما بعد) البنيوية وإنما كذلك من نقد الأسطورة وعلم التأويل. كما يعمل في بنائه لعلم تأويل ماركسي طموح في **اللاوعي السياسي** إلى تقديم النموذج التفسيري الأكثر رحابة للدراسات الثقافية إلى نقاد الأدب في الولايات المتحدة .

وقد شاعت الدعوات لإيجاد دراسات ثقافية معاصرة فعالة في عقد الثمانينيات على مره. ويقول روبرت شولز في **القوة النصية** (١٩٨٥) :

لابد أن نتوقف عن «تعليم الأدب» ونبدأ في «دراسة النصوص». ولا بد أن نكرس جهازنا بعد إعادة بنائه للدراسات النصية ... وليس من الضرورة أن نحصر أعمالنا الأدبية المفضلة في هذا المشروع الجديد لكن يجب الإستغناء عن إستثنائية الأدب كقوة.

إن كل أنواع النصوص المرئية والكلامية والجدالية والإقناعية لابد أن تتخذ أدوات للوصول إلى المزيد من النصية. ويجب أن يمد نطاق الدراسات النصية إلى ما وراء الحدود المفردة للصفحة والكتاب لتشمل الممارسات المؤسسية والأبنية الاجتماعية....^(٣١)

ويستبدل شولز بمفهوم «الأدب» التقليدي فكرة النصية عند ما بعد البنيوية ويتصور بذلك نشوء مشروع «الدراسات النصية» الذي يفحص كل أنواع «النصوص» بالإضافة إلى الأشكال الاجتماعية. وهو ليس ملتزماً بالماركسية ولا معادياً لها علناً. وقد استهدف محررو مجلة **النقد الثقافي** المؤسسة عام ١٩٨٥ في جامعة مينيسوتا وبروح مشابهة أن تحتل مجلتهم «الأرضية العريضة للتفسير الثقافي والتي تحدد حالياً بالتقاء الدراسات الأدبية والفلسفية والأنثروبولوجية والاجتماعية». ^(٣٢) ويضيف المحررون أن «الهدف من وراء النقد الثقافي يمكن التعبير عنه بأقصى قدر من الشمولية على أنه دراسة القيم والمؤسسات والممارسات والخطابات الموروثة في إطار أصولها وتكوينها وآثارها السياسية والاجتماعية والجمالية». (٥) وهذا البرنامج ما بعد الماركسي للدراسات الثقافية يخلف بقصد أعمال النقد الأدبي والنظرية الأدبية التقليدية. ونجد في هيئة تحرير تلك المجلة العديد من المثقفين اليساريين البارزين بمن فيهم الماركسيون ستانلي أرونوويتس وفريدريك جيمسون وفرانك لينتريكي، وهيدن هوايت، واليساريون غير المتحزبون بول بوفى ونعوم شومسكى وإدوارد سعيد وويليام سبانوس وكورنيل ويست، والنسويات أليس جاردين وجاياترى سبيثاك، والماركسيون البريطانيون تيرى إيجلتون وستيفن هيث وكولين ماكيب وريموند ويليامز .

واليساريون البريطانيون هم رواد مشاريع الدراسات الثقافية خلال السبعينيات والثمانينيات. ومن أكثر هذه المشاريع تأثيراً : «المادية الثقافية» عند ريموند ويليامز، و«الدراسات الثقافية» عند مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة، و «نظرية البلاغة والخطاب» الماركسية عند تيرى إيجلتون كما حدد معالمها في كتابه الذائع **النظرية الأدبية : مقدمة** (١٩٨٣) ويضيف إيجلتون إلى أعمال ويليامز وآخرين ليجاهد في القول بأن «الأدب» ليس فئة أو كيانه موضوعياً أو بطولوجياً لا يتغير وإنما مصطلح وظيفي متغير وتشكيل اجتماعي تاريخي : «من المفيد جداً أن ننظر «للأدب» باعتباره الاسم الذي يطلقه الناس من وقت لآخر ولأسباب مختلفة على أنواع معينة من الكتابة داخل مجال كامل أطلق عليه ميشيل فوكوه اسم «الممارسات الخطابية» ...» ^(٣٣) والموضوع الصحيح للدراسة الثقافية ليس الأدب وإنما الممارسات الخطابية في معناها التاريخي كأبنية بلاغية ترتبط بالمعرفة والقوة. ويحدد إيجلتون من الأشكال الخطابية الجديدة بالدراسة الأفلام وبرامج التليفزيون والأعمال الأدبية الشعبية وكتب الأطفال والنصوص العلمية ثم «الروائع» الكلاسيكية بالتأكيد. ويروج إيجلتون من باب المنهج

النقدى «التعددية» المؤسسة على السياسات الماركسية : «إن أى منهج أو نظرية تسهم فى هدف الإنعتاق الإنسانى وإنتاج "البشر الأفضل" عبر التحول الإشتراكي للمجتمع تعد مقبولة» (٢١١) .

ويحدد مايكل ريان فى دراسته لريموند ويليامز ومركز برمنجهام ثلاث لحظات أو مواقف رئيسية فى التحول المطرد للدراسات الأدبية الحديثة إلى الدراسات الثقافية. ففي البداية إجتمع أثر النقد النسوى والعرقى واليسارى ليفرض الإعتراف بأن النصوص الأدبية هى بالأساس وثائق وأحداث إجتماعية تحيل إلى موضوعات إجتماعية تاريخية، ثم أظهرت ثانياً مشروعات البنيوية والسيميوطيقا أن النصوص تشكلها الشفرات والتقاليد والتصويرات الإجتماعية مما قضى على فكرة الإستقلال الأدبى وجاء ثالثاً علو أهمية الإعلام الجماهيرى والثقافة الشعبية على مركزية الكلاسيكيات الأدبية لجبر النقاد على الإعتراف بالأدوار التكوينية والتعليمية الحاسمة لأنواع الخطاب الجديدة. (٢٤)

وطرح دعاة الدراسات الثقافية فى الثمانينيات متأثرين بالفكر ما بعد البنيوى مقولة عدم وجود حقيقة أو بنية تحتية إجتماعية إقتصادية خالصة سابقة على الخطاب وسابقة على الثقافة : فالخطاب الثقافى يشكل الأساس للوجود الإجتماعى وللوهوية الشخصية. وعلى ضوء «علم الأدب» هذا تكون مهمة الدراسات الثقافية دراسة التقاليد والتصويرات التى ترعاها مجموعة الخطابات الثقافية بكاملها. وأدى هذا التصور إلى إنهيار العقيدة الماركسية الكلاسيكية فى القاعدة / البنية الفوقية ومعها تنحية نظريات المحاكاة والإنعكاس القديمة. فالخطاب الإجتماعى لا يعكس الواقع الإجتماعى بل إن الخطاب بكل أنواعه يكون الواقع كمجموعة من التصويرات وأشكال القص التى تنتج أثراً تأثيرية وتعليمية بينة على المستويات المعرفية والإجتماعية السياسية. (٢٥) وعلم النصوص (أو ما يشبهه) و «علم تأويل الخطاب» المرتبط به هو الذى يميز مشاريع الدراسات الثقافية المتأخرة التى وضعها التفكيكيون - اليساريون وما بعد الماركسيين وبعض الماركسيين الجدد عن المشاريع التى وضعها قبل ذلك ماركسيو اليسار الجديد والماركسيون المحافظون. وفى المعسكر الأول نجد أمثال برنكمان وجرينبلات وچيمسون ولينترىكا وبرات وريان وسعيد وشولز وسبيقاك أما فى المعسكر الآخر فنجد أمثال فرانكلين وجراف وفلورنس هو وكامپ ولاوتر وأومان وروبنسون وسميث. وقد نتجت جاذبية وقوة النقد الأدبى اليسارى فى أواخر السبعينيات والثمانينيات إلى حد كبير من قدرته على إدماج واستخدام أفكار الفلاسفة الأوروبيين الطليعيين بدون أن يضحى بالتزاماته السياسية والأخلاقية التقليدية .

وأثار ممارسو الدراسات الثقافية فى دراستهم لأدب الطبقة العاملة والأدب الشعبى ووسائل الإعلام الجماهيرية والأشكال «تحت الثقافية» قضايا محيرة وإن بغير

عمد تتعلق بالقيمة والتقييم الجمالي. أليست مسرحية لشكسبير أكثر قيمة من أحدث الهزليات الرومانسية؟ والإجابة اليسارية دائماً هي أن «القيمة» ليست خاصية كامنة بل تستمد من جماعات معينة في مواقف محددة تؤدي فيها المعايير المعينة أغراضاً محددة. أي أن القيمة نسبية وتاريخية. فقد تكون قصة الحب الشعبية في بعض الظروف المعينة أكثر قيمة من الناحية الجمالية ومن غيرها من نص لشكسبير.^{٢٦} وأحد نتائج هذا المذهب تبرير الدراسة الأكاديمية الجادة لأنواع متنوعة من الخطاب الثقافي في مقابل دراسة الأدب النخبوي أو المعبر .

النقد اليساري في عصر الفضاء

هناك ثلاث مراحل في نشأة وتطور النقد الأدبي اليساري الأكاديمي في أمريكا خلال عصر الفضاء. فبحلول أواخر الستينيات كان يوجد يسار ناشط فعال يضم أعضاء اليسار الجديد والراديكاليين السود والنسويين اليساريين ومثقفى نيويورك والراديكاليين المستقلين. والملح البارز في هذه الفترة هو شعبية ونفوذ يساري العالم الثالث مثل كاسترو وفانون وجيفارا وهوتشي منه وماو. وتبدد اليسار الجديد خلال السبعينيات بينما علا نجم أفراد النسوية اليسارية (من البيض والسود). وأصبح بعض يساري نيويورك محافظين بشكل متزايد ومما له مغزى بروز الماركسيين الجدد في أوائل السبعينيات ممن يدينون في المقام الأول لمدرسة فرانكفورت ثم ظهور التفكيكيين - اليساريين في أواخر السبعينيات ومعهم ما بعد الماركسيين المتأثرين بما بعد البنيوية الفرنسية. وفي ذلك العقد لم يكن لليساريين غير المنتمين إلى تنظيمات سوى دور ضئيل. وفي أوائل وأواسط الثمانينيات وصل نطاق ونفوذ الأنماط المختلفة من النقد اليساري ولا سيما النسوي والماركسي الجديد والتفكيكي - اليساري وما بعد الماركسي إلى الذروة فيما يبدو واعداً بالإستمرار بحيوية طيلة العقد. وقد حقق الماركسيون البريطانيون والإيطاليون الكبار أكبر أثر لهم في أوائل الثمانينيات وأصبحت الدراسات الثقافية في تلك الفترة حركة عريضة القاعدة تجتذب غير اليساريين إلى قضيتها .

كان هناك تنوع كبير ونقص باد في التواصل مع ماركسية الثلاثينيات في تطور النقد الأدبي اليساري الأكاديمي علي مدى الستينيات والسبعينيات والثمانينيات. فالكثير مما كان يهم راديكاليي فترة الكساد بعمق لم تكن له أهمية تذكر عند معظم يساريي عصر الفضاء بما في ذلك العضوية في الحزب الشيوعي وقدم الثورة البروليتارية والإنغماس في الصراع بين ستالين وتروتسكي والوظائف السياسية للجبهة السياسية الناجحة وتقدم المجتمع السوقي وحالة الصراع الطبقي الدولي. وكان اليسار الأدبي الأكاديمي بين الستينيات والثمانينيات بالمقارنة مع اليسار الأدبي في

الثلاثينيات متشرداً ومتنوعاً وغير أرثوذكسى وغير مميز. ومع ذلك فإن نجاح التفكير اليسارى فى الجامعة اعتمد إلى حد كبير على طبيعته غير الحزبية وغير المتحمة وغير التابعة لروسيا كما يلاحظ بيرتل أولمان وإدوارد فيرنوفت فى مقدمة مجموعتهما المفيدة **الأكاديمية اليسارية : الدرس الماركسى فى الجامعات الأمريكية (١٩٨٢)** .

غلب عدم التجانس على اليسار الأدبى خلال عصر الفضاء. فمن بين المثقفين المرتبطين بشكل أو بآخر مع اليسار نجد بعضاً من مثقفى نيويورك والنقاد الوجوديين والتأويليين ونقاد استجابة القارئ والسيميوطيقيين والتفكيكيين والنسويين والجمالين السود بجانب راديكالي اليسار الجديد والماركسيين اللينين والماركسيين الجدد والعديد من المستقلين والجامحين بأشكالهم المتنوعة. وكنا نجد فى أمثلة غير قليلة أن الناقد اليسارى ينتمى إلى عدد من هذه المدارس كما نرى فى حالات النسوية الماركسية اليسارية الجديدة ليليان روبنسون، والنسوية الماركسية السوداء باربارا سميث، والتفكيكية النسوية الماركسية نصيرة العالم الثالث جاياترى سبيفاك. وعلى العموم فإن الكثير من المثقفين الأمريكيين انحازوا فى لحظة أو أخرى بين الستينيات والثمانينيات إلى التفكير اليسارى ومنهم نقاد مختلفون مثل أميرى بركة وچون برنكمان وكينيث برك وهارولد كروز وچوديث فيترلى وليزلى فيدلر وبروس فرانكلين وچيرالد جراف وستيفن جرينبلات وإيهاب حسن وفلورنس هو وإرفنج هو وفريدريك چيمسون ولويس كامپ والفريد كازن وپول لاوتر وفرانك لينتريكييا وكيت ميليت وريتشارد أومان ومارى لويز برات وليليان روبنسون ومايكل ريان وإدوارد سعيد وجيفرى سامونز وروبرت شولز وإيلين شوالتر وكايا سيلفرمان وباربارا سميث وسوزان سونتاج وويليام سبانوس وجاياترى سبيفاك وفيليب راث. ومما له مغزى أن النقاد اليساريين إعتمدوا على مصادر أجنبية واسعة النطاق مثل البريطانيين پيرى أندرسون وتيرى إيجلتون وجوليت ميتشيل وريموند ويليامز والفرنسيين لوى ألتوسير وجاك دريدا وميشيل فوكوه وبيير ماكيرى والألمانيين ت. و. أدورنو ويورجين هابرماس وكارل ماركس وهربرت ماركوزه والإيطاليين أنتونيو جرامسى وأنتونيو نيجرى والروسيين ميخائيل باختين وف. أى. لينين وليون تروتسكى، ومفكرى العالم الثالث فرانتز فانون وماوتسى تونج، وغير ذلك كثير .

وشغل كبار مفكرو اليسار الأمريكى الأدبيون مناصب فى الكليات والجامعات المرموقة ونشروا الكتب والمقالات فى المجلات ودور النشر الكبرى وحصلوا على المنح والجوائز من الهيئات والوكالات البارزة وتصدروا المنظمات والجمعيات والمعاهد المهنية الرئيسية. وعانى بعض اليساريين مثل بركة وفرانكلين ولاوتر من الفصل والإعتقال بسبب نشاطاتهم السياسية بينما عانى آخرون من أشكال أذكى من التثبيط الرسمى. وعلى الرغم من عدم وجود منظمة أو جمعية أو دار نشر أو مجلة يسارية معينة توحد

الجماعة شارك العديد من الأعضاء فى إتحاد اللغة الحديثة ونشروا الكتب من خلال دور النشر الجامعية فى كاليفورنيا وشيكاغو وأنديانا وأوكسفورد وأسهموا فى مجلات مثل الحدود ٢ و الإنجليزية فى الجامعة و البحث النقدى و النقد الثقافى و مجلة مينيسوتا و النقد الألمانى الجديد و التاريخ الأدبى الجديد و مجلة بارتيزان و براكسيس و المعلم الراديكالى و راريتان و تصورات و النص الإجتماعى وتيلوس .

ومن الناحية السياسية أظهرت جماعة متنوعة من النقاد اليساريين نطاقاً واسعاً من المواقف تتراوح من الاتجاه المحافظ - اليسارى عند جراف إلى الديموقراطية الاشتراكية عند إرفنج هو إلى اليسارية غير المتحيزة عند جرينبلات ولاوتر إلى الماركسيات الجديدة عند جيمسون وسامونز إلى الماركسية اللينينية عند بركة إلى ماوية فرانكلين إلى التحررية الفوضوية البادية عند حسن وراف وسعيد. ونجد من بين أفراد المجموعة دعاة السلام والإشتراكيين والشيوعيين والنقابيين والفوضويين بجانب النسويين الثائرين ونشطاء العالم الثالث والأعراق. ودعا البعض إلى إصلاحات راديكالية بينما اعتقد البعض أن الثورة وحدها هى التى يمكن أن تغير الأوضاع. أما من الناحية الأسلوبية فقد غطت أساليب الخطاب عندهم طيفاً واسعاً من الجدال الصحفى الثائر إلى البحث الدرسى الهادئ وإلى التأمل الفلسفى ثم النقد الإبداعى اليوتوبى. وربما كان أجدر ملامح اليسار الأدبى بالملاحظة فى الثمانينيات هو اتساعه ليشمل أفكاراً متنوعة ونتائج ومواقف وإجراءات من مدارس وحركات مختلفة بدون أن يتخلى عن جوهر معتقداته والتزاماته وممارساته .

خاتمة

ظروف التاريخ

من الجلى أن التاريخ يستدعى من الخلق قدر ما يستدعى من الإكتشاف وعندما ينشغل المؤرخون بالوصف والشرح والمعالجة والتقييم أو القص فإنهم حتماً يدخلون أشياء فى إعتبارهم ويقصون أخرى. ومما لا يمكن تجنبه أن يقع التركيز على بعض الموضوعات بينما تظل موضوعات أخرى دون استكشاف نسبياً. وتحقيق أهداف الإكتمال واللامصلحية أمر مستحيل وتظهر النصوص التاريخية المتنافسة العديد من التنوعات فيما تضمه وتقصيه وتركز عليه وتخفت الضوء عنه وتقييمه وتنتقده. والتاريخ إذا نظرنا إليه باعتباره كتابة يصنع بقدر ما يجد. وبالإضافة إلى ذلك فإن آثار النظام والتناسق النصى التى تخلقها متطلبات بناء الجمل والأسلوب والقص العادية تولد أدبية أساسية فى الخطاب التاريخى بحيث يمكن القول أن «الإبداع» لا يميز التاريخ فحسب بل ينشأه.

ولكن من الواضح للغاية أن وضع المؤرخ يحدد إلى درجة كبيرة نطاق المواد والمنظورات والأساليب المتاحة. وليست كل الإمكانيات مفتوحة دائماً. ذلك لأن الرحم أو التشكيل المعرفى للحقبة والذى ينشط بما يشبه اللاوعى الثقافى - يحدد إنتاج التاريخ. كذلك فإن ضرورات التاريخ الشخصى وميل المزاج والإلتزامات الخاصة تحدد مسبقاً وبطرق حاسمة شكل ومسار الخطاب التاريخى. وما هو بعيد عن متناول وسيطرة المؤرخ يترك أثره على التاريخ ربما بنفس قوة ما هو تحت ناظره وفى متناوله.

ولكى يكون التاريخ مقنعاً فلا بد أن يبدو واضحاً وكاملاً وكذلك موجهاً. وهنا قد تلعب الظروف والصدفة دوراً مهماً قدر ما تلعبه المعرفة والتخطيط والأسلوب والذكاء. وينتج التوجيه من الاجتماعات المعقدة من القوى الأساسية التى تشمل من ناحية آثار النحو والأبنية الخطابية والتضامات التناسية والتقاليد المؤسسية ومن الناحية الأخرى آثار الرغبة فى المعرفة والإجتماع والأحوال الإقتصادية الإجتماعية والتحالفات السياسية والالتزامات المهنية والأفضليات الأخلاقية. والعنصر غير المحسوب فى النهاية فى هذا الخضم من القوى المتصارعة هو مدى ما يمكن نسبته إلى الخيار الواعى ومدى ما يمكن نسبته للتحديد اللاواعى. وفى نهاية المطاف يمكن القول إن اتجاه الخطاب التاريخى محدد ولكن بطريقة غير محتومة. وتنتشر فى التاريخ العوارض والصدف قدر انتشار الاختيار والظرف.

فى الفترة ما بين السبعينيات والثمانينيات ميز ظرفان متناقضان حالة النقد الأدبى الأكاديمى فى أمريكا - وهى الفترة التى حدث فيها إلتزامى الشخصى. فمن

ناحية مر علم النظرية الأدبية النقدية بتحول هائل يتسم بالانتشار غير المسبوق للمدارس والحركات المثيرة والذكية والمهمة داخل الجامعة. ومن الناحية الأخرى دخلت مهنة الدراسات الأدبية الأكاديمية فترة تدهور طويلة اتسمت فى تنوع بفيض إنتاج رسائل الدكتوراه، وانخفاض حاد فى خريجي أقسام الأدب واللغة، والتحول التدريجي للتركيز التدريسي من الأدب إلى تعليم اللغة الأساسى، والنقص المطرد فى أعداد الأساتذة، وأزمة حادة فى وجود آلاف من المثقفين الأدبيين المتمرسين العاطلين أو غير المشتغلين بالكامل. وإحدى نتائج هذه المأساة الجماعية هى زيادة حدة النظام الطبقي الذي يكون المهنة عادة والذي يتألف من كادر صغير من دارسي الأدب الذين يتلقون أجراً مناسباً ويعملون أساساً فى معاهد الدراسات العليا النخبوية؛ ثم من مجموعة متنامية من العاملين على حد الكفاف يعملون جزئياً فى تدريس اللغة والأحلال المؤقت وأعمال المعاونة فهم الدارسون «الفجر»؛ وأخيراً عدد ضخم من أساتذة الأدب الذين يقضون وقتاً أكبر فأكبر فى تدريس اللغة فى الكليات المحلية والكليات ذات الأربع سنوات الدراسية لقاء أجور متدنية تحت المعدل. وازدادت حدة هذه المفارقة المؤسسية من جراء تناقض آخر.

فبسبب قيام معظم النقاد المساهمين فى «ثورة» النظرية الأدبية النقدية بالكتابة من داخل صفوف الطبقة النخبة نظر المثقفون المعاديون والأساتذة الرمزيون فى الغالب إلى «النظرية» الطليعية باعتبارها أداة للهيمنة النخبوية التى لا صلة لها بأشغالهم العادية. وللتغلب على هذا الإدراك المقلق تقدمت مجموعة من المنظرين الناشئين الطامحين بأعداد متزايدة من الكتب الإرشادية والمجموعات والمسوح والمقدمات الهادفة لتوضيح أهمية النظرية الجديدة للباحثين عن المعلومات والفهم. وتعرض هؤلاء السماسرة أحياناً للإدانة بسبب تدجينهم وتربحهم مما سمي «بالإزدهار» فى النظرية. وإلى حد ما فإن كتاب **النقد الأدبي الأمريكى** وكتابى السابق **النقد التفكيكى** ينتميان إلى مجموعة الكتب تلك. وتشترك هذه النصوص كلها فى التعرض للمصير المشترك للدرس الإنسانى الذى يتغذى على أعمال السابقين ويجعلها مفيدة ويزدهر على الربح. ومن المفارقة أن نشر و«تدجين» أعمال النخبة يضمن لها البروز والحيوية والبقاء فى موقع الصلة مع الحاضر لكنه فى نفس الوقت يؤدى إلى نزع طابع الغموض عنها وسوء تناولها وتدنيها. وهكذا يعاش التاريخ ويسجل. إن «التدنييس» والصراع والإزدهار تسير معاً.

الهوامش

الفصل الأول

النقد الماركسى فى الثلاثينيات

- ١- جورج ب. تيندال. أمريكا. تاريخ قصصى (نيويورك: نورتون ، ١٩٨٤) ص ١٠٥٢ .
- ٢- هال دريبر. «الفطيرة فى السماء» مجلة نيويورك لعرض الكتب. ١٠ مايو ١٩٨٤. ص ٢٥، ٢٨-٣١ ، وإرنج هو ولويس كوسر. الحزب الشيوعى الأمريكى: تاريخ نقلى (١٩٥٧ : نيويورك بريجر ، ١٩٦٢) ص. ٢٢٥ ، ٤١٩.
- ٣- هارفى كير. تاريخ الشيوعية الأمريكية: عقد الكساد (نيويورك: كتب أساسية ، ١٩٨٤) ص. ٣٥٣-٥٧.
- ٤- إيلين شريكر. الجيل الناقص. الأكاديميون والحزب الشيوعى من الكساد إلى الحرب الباردة ، الإنسانيات فى المجتمع. ٦ (الربيع والصيف ١٩٧٣) ١٣٩ - ٥٩.
- ٥- للتعرف على محاولة لمنهجية الجماليات الماركسية ولبيولوجرافيا مفيدة أنظر لى باكساندال وستيفان مورافكس. محرران. ماركس وإنجلز عن الأدب والفن (سانت لويس: دار نشر تيلوس، ١٩٧٣).
- ٦- فريدريك جيمسون. «مقدمة». هنرى أفرون علم الجمال الماركسى. ترجمة هيلين ر. لين (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٧٣) ص ل-ن ، يلاحظ جرانفيل هيكس فى مقاله «فشل النقد اليسارى» الجمهورية الجديدة، سبتمبر ١٩٤٠ أن هناك مدرستين رئيسيتين فى النقد الماركسى الأمريكى إحداهما تعنى بأهمية القوى الإقتصادية وأهمية الطبقة العاملة وأهمية التحليل الماركسى للمجتمع «والأخرى» تصر على الإمتياز الفنى وترتبط بمشاكل الأسلوب والشكل. (٢٤٦) وتتألف المجموعة الأولى فى معظمها من المؤرخين والثانية ممن يقيمون النواحي الجمالية ويعرضون الإنتاج الأدبى.
- ٧- أرنولد ل. جولد سميث. النقد الأدبى الأمريكى: ١٩٠٥-١٩٦٥ (بوستون: تواين ، ١٩٧٩) ص ٦٢. وكتاب جولد سميث هو الثالث فى مسح من ثلاثة مجلدات للنقد الأدبى الأمريكى ١٨٠٠ إلى ١٩٦٥
- ٨- ف. إى. كالقرتون. تحرير الأدب الأمريكى (نيويورك: سكريبنرز ، ١٩٣٢) ص ن.
- ٩- دانييل إرون. كتاب اليسار: وقائع فى الشيوعية الانبئية الأمريكية. (نيويورك: هاركورت وبريس والعالم، ١٩٦١) ص ٣٢٤.
- ١٠- أرون. الفصل ١٦. جيمس ت. غاريل. «نهاية عقد أدبى» ميركوى الأمريكى، ٤٨ (١٩٣٩) ٨٠٤ - ١٥.
- ١١- جولد سميث ، ص ٦٨.
- ١٢- جرانفيل هيكس. عرض لكتاب كالقرتون تحرير الأدب الأمريكى فى الجمهورية الجديدة. ٧ سبتمبر ١٩٣٢. ص. ١٠٤ - ٥. أنظر كذلك هيكس «الأزمة فى النقد الأمريكى». الجماهير الجديدة. ٨ (فبراير ١٩٣٣) ٤، وتيرى ل. لونج جرانفيل هيكس (بوستون تراين، ١٩٨١) ص. ٥١ - ٥٩.
- ١٣- جرانفيل هيكس التراث العظيم: مقدمة للأدب الأمريكى منذ الحرب الأهلية. محرر مراجع. (نيويورك: ماكميلان ، ١٩٣٥) ص. ط.
- ١٤- برنارد سميث. قوى فى النقد الأمريكى: دراسة فى تاريخ الفكر الأدبى الأمريكى. (نيويورك: هاركورت بريس ، ١٩٣٩) عن تأريخ سميث للنقاد الماركسيين فى العشرينيات والثلاثينيات أنظر ص. ٣٦٨-٣٨٠.

- ١٥- لعروض تاريخية موجزة حول مجلة بارتيزان أنظر أرون. ص. ٢٩٧-٣٠٣، وريتشارد هبيلز. وفي رابيكالية وأحلام أمريكية: الثقافة والفكر الإجتماعي في سنوات الكساد. (نيويورك: هارپر ورو ، ١٩٧٣).
- ص ٣٢٤٠-٣٤٦، وآلان والد «المثقفون الثوريون: مجلة بارتيزان في الثلاثينيات» الألب عند الحواجز. تحرير رالف ف. بوجاردس وفريد هوبسون (جامعة ألاباما: دار نشر جامعة ألاباما، ١٩٨٢) ص. ١٨٧-٢٠٣. وسوف نناقش مجلة بارتيزان بتوسع في الفصل الرابع.
- ١٦- أنظر نشرة إتحاد أساتذة الجامعات الأمريكية (يناير، ١٩٣٦) ١٦-٢٠.
- ١٧- شريكر. ص. ١٥٠-٥٢.
- ١٨- مالكولم كاولي. وعملت في صناعة الكاتب: فصول من التاريخ الأدبي ١٩١٨-١٩٧٨ (نيويورك: فايكنج، ١٩٧٨) ص. ١٠٨-١٢.
- ١٩- جرانفيل هيكس. حيثما خرجنا (نيويورك: فايكنج، ١٩٥٤) ص. ١٧٨.
- ٢٠- جرانفيل هيكس. «الشيوعية والمثقفون الأمريكيون» في ثورة من؟ دراسة المسار المستقبلي لليبرالية في الولايات المتحدة. تحرير: إرفنج دي ويت تالمادج (نيويورك: هويل سوسكين، ١٩٤١) ص ٦٨.
- ٢١- مارتين جاي. الخيال الجدلي: تاريخ مدرسة فرانكفورت ومعهد الأبحاث الإجتماعية ١٩٢٣-١٩٥٠ (بوستون: ليتل براون، ١٩٧٣) ص. ١١٤.
- ٢٢- جاي. ص. ٢٩٢.
- ٢٣- ألين تيت. تصدير مقالات رجعية في الشعر والأفكار (١٩٣٦) في مقالات من أربعة عقود (شيكاغو: دار سوالو، ١٩٦٨، ص. ٦١٢.
- ٢٤- لانتقاد يساري حديث للشكالية الأمريكية أنظر جون فيكييت. الفسق النقدي (لندن: روتلدج وكيجان بول، ١٩٧٧)
- ٢٥- كليانث بروكس. الشعر الحديث والتراث (شاپيل هيل: دار نشر جامعة شمال كارولينا، ١٩٣٩) ص. ٤٧.
- ٢٦- جرانفيل هيكس. «النقد الأدبي والمنهج الماركسي» الفصلية العصرية. ٦ (صيف ١٩٣٢) ٤٧.
- ٢٧- رجبلاكمر. «مهمة الناقد» (١٩٣٥) اللغة كإشارة: مقالات في الشعر (نيويورك: هاركورت بريس، ١٩٥٢) ص. ٣٨٤.

الفصل الثانى

«النقد الجديد»

- ١- ويليام إى كين. **الأزمة فى النقد: النظرية والألب والإصلاح فى الدراسات الإنجليزية** (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٨٤) ص. ١٠٥
- ٢- كليانث بروكس «النقد الجديد» **موسوعة برينستون للشعر وعلم الشعر**. طبعة موسعة، تحرير أليكس بريننجر وآخرون، (برينستون: دار نشر جامعة برينستون، ١٩٧٤) ص. ٥٦٧-٥٦٨
- ٣- رينيه ويليك «النقد الجديد: ما له وما عليه» **البحث النقدي** ٤ (صيف ١٩٧٨) ٦١٨-٦١٩. يشير ويليك فى تقييمه الإسترجاعى إلى عيب واحد فقط عند النقاد الجدد: «إنهم متمحورون حول الإنجليزية إلى حد بعيد. بل إقليميو النزعة. ونادراً ما حاولوا مناقشة الأدب الأجنبى...» (٦٢٣) ويفسر هذا جزئياً سبب زيادة تأثير النقاد الجدد فى أقسام الإنجليزية عنه فى أقسام دراسات الأدب الأخرى فى أمريكا.
- ٤- ت.س. إليوت. **نقد الناقد** (نيويورك: فارار وستراوس وجيرو، ١٩٦٥) ص. ٢٥
- ٥- و. ك. ويمسات. **الأيقونة اللفظية: دراسات فى معنى الشعر** (ليكسنجتون: دار نشر جامعة كنتكى، ١٩٥٤) ص. ٥-٤
- ٦- ألين تيت. «نارسيسوس كنارسيسوس» (١٩٢٨) **مقالات من أربعة عقود** (شيكاغو: دار سوالو، ١٩٦٨) ص. ٥٩٥. فيما يلى يشار له م. أ. ع
- ٧- كليانث بروكس. **الإثناء المحكم الصنع: دراسات فى بناء الشعر** (نيويورك: هاركورت بريس، ١٩٤٧) ص. ١٧٧. فيما يلى يشار له أم. ص
- ٨- ويليام ك. ويمسات وكليانث بروكس. **النقد الألبى: تاريخ وجيز** (١٩٥٧) طبعة جديدة، شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٨) ص. ٧٤٩
- ٩- جون كرو رانسوم. «الشعر: ملحوظة عن الأونطولوجيا» (١٩٢٤) **جسد العالم** (١٩٢٨). طبعة جديدة. باتون روج: دار نشر جامعة ولاية لويزيانا، ١٩٦٧ ص. ١٢٩). فيما يلى يشار له ج. ع. ي. شبه رانسوم العنصر الغامض الإعجازى فى الأدب بمحتوى الأحلام الكامن فى نظرية فرويد أنظر «الشعر: التحليل الشكلى» **مجلة كينيون** ٩ (١٩٤٧) ٤٤١.
- ١٠- كليانث بروكس وروبرت بن وارين. **فهم الشعر**. الطبعة الثالثة (نيويورك: هولت وراينهارت ووينستون، ١٩٦٠) ص. ٢٧٠. أنظر كذلك بروكس «الإستعارة والتراث» **الشعر الحديث والتراث** (شابل هيل. دار نشر جامعة شمال كارولينا، ١٩٢٩) ص. ١-١٧
- ١١- جرانت وبستر. **جمهورية الألب: تاريخ الراى الألبى الأمريكى فيما بعد الحرب**. (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٩) ص. ١٠٠-١٠٢
- ١٢- كليانث بروكس «النقاد الشكليون» **مجلة كينيون** ١٢ (شتاء ١٩٥١) ٧٥
- ١٣- ألين تيت. **مفكرات وآراء ١٩٢٦-١٩٧٤** (شيكاغو: دار سوالو، ١٩٧٥) ص. ٩٩
- ١٤- وبستر. ص. ٩٥-٩٧ وص. ٢١٠ هامش ٧
- ١٥- أى. إ. ريتشاردز. **مبادئ النقد الألبى** (١٩٢٤). نيويورك: هاركورت بريس، ١٩٥٩) ص. ٢٤٨

- ١٦- أ.ى. إى. ريتشاردز. **النقد التطبيقي** (١٩٢٩). نيويورك: هاركورت بريس والعالم، بدون تاريخ) ص. ١٥
- ١٧- رينيه ويليك. «النقد الأدبي» **موسوعة الألب العالمى فى القرن العشرين**. طبعة منقحة تحرير ليونارد س. كلاين (نيويورك: فريدريك أونجار، ١٩٨٣) ١٢٢٠٣
- ١٨- أ. والتون ليتز «النقد الأدبي». **دليل هارفارد للكتابة المعاصرة**. تحرير دانييل هاملتون (كامبريدج. دار نشر جامعة هارفارد، ١٩٧٩) ص. ٥٧
- ١٩- كينيث برك. «النقد الشكلى مبادئه وحدوده». **اللغة كفعل رمزى: مقالات فى الحياة والألب والمنهج** (بيركلى. دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٦) ص. ٤٩٧
- ٢٠- كينيث برك. «أنواع النقد» **الشعر ٦٨** (أغسطس، ١٩٤٦) ٢٧٨-٧٩ فيما يلى يشار له أ. ن.
- ٢١- كينيث برك. «فلسفة الشكل الأدبي». **فلسفة الشكل الألبى: دراسات فى الفعل الرمزى**. الطبعة الثالثة (١٩٤١). بيركلى: دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٣) ص. ١ فيما يلى يشار له ف. ش. أ.
- ٢٢- كينيث برك. **مقال مضاد**. الطبعة الثانية (١٩٣١). لوس ألتوس كاليفورنيا: هيرمس، ١٩٥٣) ص. ٥٥
- ٢٣- ويليام ه. روكيرت. كينيث برك ودراما العلاقات الإنسانية. الطبعة الثانية (بيركلى: دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٢) ص. ٨٣-٨٤
- ٢٤- موراي كريجر. **المدافعون الجدد عن الشعر** (مينابوليس دار نشر جامعة مينيوتا، ١٩٥٦) ص. ٢١٦ هامش ١٨
- ٢٥- موراي كريجر. **الحضور والوهم الشعرى: مقالات فى التاريخ والنظرية النقدية** (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٩) ص. ١٧٣ فيما يلى يشار له ح. و. ش. (يحتوى هذا المجلد ثمانية عشرة مقالة نشرت بين عامى ١٩٦٨ و١٩٧٩)
- ٢٦- موراي كريجر. **الفنون على المستوى: سقوط الموضوع النخبوى** (نوكسفيل. دار نشر جامعة تينيسى، ١٩٨١) ص. ٢٧-٤٨ (يتألف الكتاب من ثلاث محاضرات أقيمت عام ١٩٧٩)
- ٢٧- فيكتور إرليش. **الشكلى الروسية: التاريخ والمنهج**. الطبعة الثالثة (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٨١) ص. ٢٧٢-٧٦ وإيوا م. تومپسون. **الشكلى الروسية والنقد الجديد الأنجلو-أمريكى: دراسة معاصرة** (لاهاى. موتون، ١٩٧١)
- ٢٨- ليون تروتسكى. **الألب والثورة**. المترجم غير مذكور. (نيويورك: رسل ورسل، ١٩٥٧) ص. ١٧٩
- ٢٩- ب. ن. ميدفيديف /م. م. باختين. **المنهج الشكلى فى الدرس الألبى: مقدمة نقدية لعلم الشعر الإجتماعى**. ترجمة ألبرت ج. ويرل (بالتيمور. دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٨) ص. ١٤٥
- ٣٠- روبرت بن وارين. «محادثة مع كليانث بروكس». **إمكانات النظام: كليانث بروكس وأعماله**. تحرير لويس ب. سيمپسون (باتون روج. دار نشر جامعة لويزيانا، ١٩٧٦) ص. ٢٢، ٢٥-٢٦
- ٣١- إيفور ويتترز. **دفاعاً عن العقل** (بنيفر. دار سوالو، ١٩٤٧) ص. ١١
- ٣٢- جيفرى ه. هارتمان. **النقد فى البرية: دراسة الألب اليوم**. (نيوهيفن. دار نشر جامعة ييل، ١٩٨٠) ص. ٢٨٥-٨٦

الفصل الثالث

مدرسة شيكاغو

- ١- ريتشارد ماكيون. «النقد والفنون الحرة: مدرسة شيكاغو النقدية» المهنة ٨٢ تحرير ريتشارد ل. برود وفيليس ب. فرانكلين (نيويورك: إتحاد اللغة الحديثة، ١٩٨٢) ص. ٤ فيما يلي يشار له «ن. ف. ج».
- ٢- ر. س. كرين. محرر، **النقد والنقاد: القديما والمحدثون** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٥٢) ص. ٥ فيما يلي يشار له ن. ن.
- ٣- ر. س. كرين. **فكرة الدراسات الإنسانية ومقالات أخرى تقنية وتاريخية** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٦٧) ١٩٠٢ فيما يلي يشار له ف. د. إ. ٢.
- ٤- جون كرو رانسوم «شركة النقد» (١٩٣٧) **جسد العالم** (١٩٣٨). طبعة معادة. باتون روج دار نشر جامعة لويزيانا، ١٩٦٨ ص. ٢٣٠.
- ٥- ر. س. كرين. **النقد والنقاد: مقالات في المنهج**. طبعة مختصرة (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٥٧) ص. هـ. فيما يلي يشار له ن. ن. ٢.
- ٦- ر. س. كرين. **لغات النقد وبناء الشعر** (تورونتو: دار نشر جامعة تورونتو، ١٩٥٢) ص. ١٦٨-٦٩ فيما يلي يشار له ل. ن. ب. ش.
- ٧- ر. س. كرين. «نقاد شيكاغو» **موسوعة برينستون للشعر وعلم الشعر**. طبعة موسعة. تحرير أليكس بريمنجر وآخرون. (برينستون: دار نشر جامعة برينستون، ١٩٧٤) ص. ١١٧.
- ٨- وين سي. بوث. **الفهم النقدي: قوى وحدود النقدية** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٩) ص. ٢٤٩. وقد حاول والتر ديفيس. وهو من الجيل الثالث من نقاد شيكاغو - في كتابه **فعل التفسير: نقد للعقل النقدي** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٨) أن يضع تعددية معقدة معتمداً على أفكار مستمدة من النقد الظاهراتي والوجودي والتأويلي ومن تلك الفلسفات.
- ٩- وين سي. بوث. «بين جيلين: ميراث مدرسة شيكاغو» المهنة ٨٢ تحرير ر. ل. برود وب. ب. فرانكلين. ص. ٢٠-٢٢. ولعرض للتاريخ القريب لمدرسة شيكاغو أنظر ريمو سيسيراني **نظرة وجيزة على النقد الأمريكي** (بيزا إي. ت. س. ١٩٨٤) ص. ٢٣-٦٠.
- ١٠- و. ك. ويمسات. **الأيقونة اللفظية: دراسات في معنى الشعر** (لكنسجتون: دار نشر جامعة كنتكي، ١٩٥٤) ص. ٦٤.
- ١١- جرانت وبستر. **جمهورية الألب: تاريخ الرأي الألبى الأمريكي فيما بعد الحرب**. (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٩) ص. ١٢٣.
- ١٢- والترستون. **النقد الأمريكي الحديث** (إنجلوود كليفس: برينتس هول، ١٩٦٣) ص. ١٧٣-٧٤. يقارن مع تقييم مايكل سبرنكر «ماذا يعيش وماذا مات في نقد شيكاغو» **الحدود** ١٢. ٢ (شتاء وربيع ١٩٨٥) ٢١٢-١٨٩.
- ١٣- لم تدرس نصوص التدريس التي أعدها والتربيلير وإدوارد روز ينهام وكلاهما في جامعة شيكاغو من الثلاثينيات وإلى الستينيات في علاقتها مع مدرسة شيكاغو. وهذا مجال مفتوح للبحث والتحليل.

الفصل الرابع

مثقفو نيويورك

- ١- إرفينج هو. «مثقفو نيويورك» (١٩٦٨) في انعطاف الجديد (نيويورك: هاركورت وبريس والعالم، ١٩٧٠) ص. ٢١١-٦٥. يحتوي الكتاب على سبع عشرة مقالة ويشار له فيما يلي إ. ج. أنظر كذلك هو. عالم آبائنا (نيويورك: هاركورت بريس جوفانوفيتش، ١٩٧٩) ص. ٥٩٨-٦٠٧ أو هو. هامش الأمل: سيرة ذاتية فكرية. (نيويورك: هاركورت بريس جوفانوفيتش، ١٩٨٢) الفصلين الخامس والسادس.
- ٢- «نيويورك والثقافة القومية» مجلة بارتيزان ٤٤، ٢ (١٩٧٧) ٧٨-١٧٧. هذه ندوة لثلاثة نقاد (بمن فيهم هو) عقدها ويليام فيليبس في ديسمبر ١٩٧٦ في جامعة ولاية نيويورك وأعقبها جلسة أسئلة وإجابات. أنظر كذلك أ. ج. ص. ٢١٢-١٣؛ وأنظر مارك كروبريك «آباء وأبناء ومثقفو نيويورك» سالما جوندي رقم ٥٤ (خريف ١٩٨١) ١٠٦-١٢٠.
- ٣- ألفريد كازن. يهودي من نيويورك (نيويورك: نوبل، ١٩٧٨) ص. ٤٤.
- ٤- جرانت ويست. «مثقفو نيويورك: الطليعة البررجوازية» جمهورية الأدب: تاريخ الرأي الأدبي الأمريكي فيما بعد الحرب. (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٩) ص. ٢٠٩-٢٩٢.
- ٥- نورمان بودهورتيس. النجاح (نيويورك: راندوم هاوس، ١٩٦٧) الفصل الرابع.
- ٦- عن راف كمثقف نيويورك «نمونجي» أنظر ويليام باريت. الجانحون: مقامرات بين المثقفين (نيويورك: دويلداي، ١٩٨٢) ولاسيما الفصلين الثالث والثامن. ولنقد لرأي باريت أنظر ويليام فيليبس. نظرة متحرزة: خمسة عقود من الحياة الأدبية (نيويورك: ستاين وداي، ١٩٨٢) ص. ٢٩٠-٩٣.
- ٧- إدموند ويلسون. رسائل عن الأدب والسياسة: ١٩١٢-١٩٧٢. تحرير إلينا ويلسون (نيويورك: فارار و ستراوس وجيرو، ١٩٧٧) ص. ١٩٦ فيما يلي يشار له بـ رسائل.
- ٨- إدموند ويلسون. شواطئ النور: تاريخ ثقافي للعشرينيات والثلاثينيات. (نيويورك: فارار و ستراوس ويونج، ١٩٥٢) ص. ٥١٨-٣٣. وهو مجموعة من ست وتسعين قطعة يشار له فيما يلي ش. ن.
- ٩- فيليب راف. مقالات في الأدب والسياسة: ١٩٣٢-١٩٧٢. تحرير أرابيل ج بورتر وأندرو ج. ديوسين (بوستون: هوتون ميلفين، ١٩٧٨) ص. ٢٨١-٢٨٣ فيما يلي يشار له م. أ. س.
- ١٠- ليونيل تريلنج. الخيال الليبرالي: مقالات في الأدب والمجتمع (١٩٥٠). طبعة جديدة. نيويورك: دويلداي، ١٩٥٧) ص. ل- م. فيما يلي يشار له خ. ل. أنظر كذلك إرفنج هو. «الأدب والليبرالية». إحتفالات وهجمات: ثلاثون عاماً من الأدب والتطبيق الثقافي (نيويورك: دار هورايزون، ١٩٧٩) ص. ٢٣٩-٢٥٤ فيما يلي يشار له إ. ه.
- ١١- ليونيل تريلنج. محرر. النقد الأدبي: مجموعة مقدمات (نيويورك: هولت وراينهارت ووينستون، ١٩٧٠) ص ١٩.
- ١٢- إرفنج هو. محرر. النقد الأدبي الحديث: مجموعة (بوستون. بيكون، ١٩٥٨) ص. ٣٢.
- ١٣- ألفريد كازن. معاصرون (بوستون. ليك براون، ١٩٦٢) ص. ٥٠٥ فيما يلي يشار له م.
- ١٤- ريتشارد شيس. «الفن والطبيعة والسياسة» مجلة كينيون ١٢ (١٩٥٩) ٥٩١.

- ١٥- إدموند ويلسون. **المفكرون الثلاثيون: إثنتى عشرة مقالة فى مواضيع أدبية** (١٩٤٨، لندن: جون ليرمان، ١٩٥٢) ص. ٢٤٣
- ١٦- أنظر لويس فرايبرج. **التحليل النفسى والنقد الأدبى الأمريكى** (ديترويت: دار نشر جامعة الولاية بوين، ١٩٦٠) الذى يحلل ستة من نقاد التحليل النفسى هم برك وفان ويك بروكس وكرتش ولويسون وتريلنج وويلسون.
- ١٧- إرفنج هو. «الأدب على الأريكة». إ. هـ. ص ١٥٠-٥٤. أنظر كذلك ويليام فيليبس. **محرر. الفن والتحليل النفسى** (١٩٥٧. كليفلاند: ميريديان، ١٩٦٣) وبخاصة «مقدمة: الفن والعصاب» ص. م - ١
- ١٨- فيليب راف «فرويد والعقل الأدبى» **الأدب والحاسة السادسة**. (بوستون. هوتون مفلين، ١٩٦٩) ص. ١٦٤
- ١٩- إدموند ويلسون. **الجرح والقوس: سبع دراسات فى الأدب** (نيويورك: دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٤١) ص. ٢٨٩
- ٢٠- ليونيل تريلنج «ملاحظات لمحاضرة عن السيرة الذاتية» (١٩٧١) **العقد الأخير: مقالات وعروض** ١٩٦٥-١٩٧٥. تحرير ديانا تريلنج (نيويورك: هاركورت بريس جوفنا نوفيتش، ١٩٧٩) ص. ٢٣٧
- ٢١- ليونيل تريلنج «فرويد. داخل وما وراء الثقافة». **ما وراء الثقافة: مقالات فى الأدب والدرس** (١٩٦٥. نيويورك: فايكنج، ١٩٦٨) ص. ١٠٨ فيما يلى يشار له م. ث.
- ٢٢- ليزلى أ. فيدلر. **الحب والموت فى الرواية الأمريكية**. طبعة منقحة. (١٩٦٠. نيويورك: ديل، ١٩٦٦) ص. ١٠.
- ٢٣- ريتشارد شيس. **الرواية الأمريكية وتراثها** (نيويورك: أنكور، ١٩٥٧) ص. ٢٤٥.
- ٢٤- إدموند ويلسون. **قلعة أكسل: دراسة فى الأدب الخيالى من ١٨٧٠ إلى ١٩٣٠**. (١٩٣١. نيويورك: سكريبنر، ١٩٤٣) ص. ٢٩٢
- ٢٥- إرفينج هو. **السياسة والرواية** (نيويورك: هورايون، ١٩٥٧) ص. ٢٤ تظهر نظرية الأدب الواقعى المزدوجة بقيامها على المحاكاة والأخلاقية عند إيريك أويرباخ فى كتابه **المحاكاة فى نفس الوقت الذى كان متفقو نيويورك يطورونها فى الأربعينيات**.
- ٢٦- فيليب راف. «مقدمة: الإنحياز المحلى». **الأدب فى أمريكا: مجموعة من النقد الأدبى** (كليفلاند. ميريديان، ١٩٥٧) ص. ١٥ عن حالة ومكانة نظريات الأدب الأمريكى فى الفترة ما قبل الحرب العالمية الثانية أنظر هوارد ممفورد جونز. **نظرية الأدب الأمريكى** (١٩٤٨). طبعة جديدة. إيثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٥٦) وريتشارد بولاند. **إعادة إكتشاف الأدب الأمريكى: منطلقات النوق الأدبى ١٩٠٠-١٩٤٠** (كامبريدج: دار نشر جامعة هارفارد، ١٩٦٧)
- ٢٧- ألفريد كازن. **على الأرض المحلية: تفسير الأدب الثرى الأمريكى المعاصر** (نيويورك: هاركورت بريس، ١٩٤٢) ص. ز
- ٢٨- إرفنج هو. «عصر الانصياغ» **مجلة بارتيزان** ٢١ (١٩٥٤) ١٣ هذا المقال جزء من مؤتمر عقدته المجلة عام ١٩٥٢ حول «بلاننا وثقافتنا»
- ٢٩- ديلمور شوارز «بلاننا وثقافتنا» (١٩٥٢) **مقالات مختارة لديلمور شوارز**. تحرير دونالد أ. بايك وديفيد ه. زوكر. (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٠) ص. ٤٠١

٢٠- ألفريد كازن. معاصرون: من القرن التاسع عشر إلى الحاضر. طبعة منقحة. (نيويورك: هورايزون، ١٩٨٢) ص. ٤

٢١- ليونيل أبل. الحماقات الفكرية: منكرة حول المغامرة الأنثوية في نيويورك وباريس (نيويورك: نورتون، ١٩٨٤) ص. ٢٨٥

الفصل الخامس

نقد الأسطورة

- ١- فريدريتش نيتشه. **مولد التراجيديا وسلالة الأخلاق**. ترجمة فرانسيس جولفينج (نيويورك. دويلداي، ١٩٥٦) ص. ١٣٧
- ٢- ستانلي إدجار هيومان. «النظرة الطقسية للأسطوري والأسطورة» (١٩٥٨) **الأسطورة والأدب: النظرية والممارسة المعاصرة**. تحرير جون ب. فيكري (لنكولن: دار نشر جامعة نبراسكا، ١٩٦٦) ص. ٥٤ يشار له فيما يلي أ. أ.
- ٣- ريتشارد شيس «ملاحظات حول الأسطورة» (١٩٤٦) أ. أ. ص. ٧٠-٧١. أنظر أيضاً شيس. **البحث عن الأسطورة** (باتون روج: دار نشر جامعة لويزيانا، ١٩٤٢) ص. ٦٩-٧٤
- ٤- إرنست كاسيرر. **اللغة والأسطورة**. ترجمة سوزان ك. لانجر (١٩٢٥ في ألمانيا. نيويورك. دوفر، ١٩٤٦) ص. ٧-١٥
- ٥- برونيسلاف مالمينوفسكي. **الأسطورة في النفسية البدائية** (نيويورك: نورتون، ١٩٢٦) ص. ٢٠-٢٠٠. ٩٢-٩١
- ٦- أ. أ. ص. ط. بعد ستة عشر عاماً كرر فيكري بدون تغيير نفس التقنين لنقد الأسطورة في مقالته «الأدب والأسطورة» في **العلاقات المتداخلة في الأدب**. تحرير جون بيير باريسيلي وجوزيف جيبالدي (نيويورك. إتحاد اللغة الحديثة، ١٩٨٢) ص. ٨٠-٨٠ فيما يلي يشار له ع. أ.
- ٧- ك. ج. يونج. «حول علاقة علم النفس التحليلي بالشعر» (١٩٢٢) **الروح في الإنسان والفن والأدب**. ترجمة ر. ف. س. هل (نيويورك: بانثيون، ١٩٦٦) ص. ٨٠ وهذا الكتاب المجلد الخامس عشر في الأعمال الكاملة لسك. ج. يونج
- ٨- مود بودكين. **أنماط الأنواع العليا في الشعر: دراسات نفسية في الخيال** (١٩٣٤. لندن دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٦٣) ص. ٢١٥ فيما يلي يشار له أ. أ. ش.
- ٩- ليزلي ل. فيدلر «النوع العلوي والتوقيع» (١٩٥٢) **المقالات الكاملة لليزلي فيدلر** (نيويورك. ستاين وداي، ١٩٧١) ٥٣٧:١
- ١٠- ليزلي فيدلر «من الأخلاقيات إلى الجماليات إلى النشوة». ما هو الأدب؟ ثقافة الطبقة والثقافة الجماهيرية (نيويورك: سيمون وشوستر، ١٩٨٢) ص. ١٢٣ فيما يلي يشار له م. ه. أ
- ١١- نورثروب فراي «الأنواع العليا في الأدب» (١٩٥١) **حكايات الهوية: دراسات في علم الأساطير الشعري** (نيويورك: هاركورت وبرزيس والعالم، ١٩٦٣) ص. ١٨
- ١٢- فيليب ويلرايت. **النافورة المشتعلة: دراسة في لغة الرمزية**. (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٥٤) الفصل الرابع. فيما يلي يشار له ن. م.
- ١٣- جيامباتيستا فيكو. **العلم الجديد الطبعة الثالثة المنقحة**. ترجمة توماس جودارد برجن وماكس هارولد فيش (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٦٨) ص. ٣٣
- ١٤- كان زميل برك الأصغر إدجار ستانلي هيومان من أوائل المدافعين بوعي بين نقاد الأسطورة عن الدرس المتكامل المتعدد العلوم. أنظر علي وجه التحديد هيومان. **الرؤية المسلحة: دراسة في مناهج النقد الأدبي**

الحديث. طبعة منقحة (١٩٤٨، نيويورك: فينتاج، ١٩٥٥) ولاسيما التصدير والمقدمة والخاتمة. ويخلص هيمان في الضفة المشعثة: داروين وماركس وفريزر وفرويد ككتاب مبدعين. (نيويورك: أثينيوم، ١٩٦٢) عن الأربعة أنواع من الصور البلاغية التي يناقشها بقوله «في تكاملها يكمن مستقبلنا»

١٥- كينيث برك «فلسفة الشكل الأدبي» (١٩٤١) فلسفة الشكل الأدبي: دراسات في الفعل الرمزي. الطبعة الثالثة. (١٩٤١. بيركلي: دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٣) ص. ١٠٢ هامش. ويقول ويليام تروى إنه «إذا كان الباعث في العمل الرمزي أو الخيالي تكاملياً قبل أى شىء آخر فإن الباعث في العمل التحليلي إنقصامى. ولهذا فالتحليل بطبيعته معاد للعمل الفنى كما وجد تقليدياً أى من حيث أنه نمط من الرموز» - «توماس مان: الأسطورة والعقل» (١٩٣٨، ١٩٥٦) في مقالات مختارة تحرير ستانلى إدجار هيمان (نيويورك: دار نشر جامعة رتجرز، ١٩٦٧) ص. ٢٤٣

١٦- جوزيف كامبل. البطل نو الألف وجه. الطبعة الثانية المصححة (١٩٤٩: برينستون: دار نشر جامعة برينستون، ١٩٦٨) ص. ٣٨٥

١٧- فرانسيس فرجسون. فكرة المسرح: دراسة لعشر مسرحيات - فن الدراما في منظور متغير (١٩٤٩. نيويورك: بولداي، ١٩٥٣) ص. ١٤

١٨- نورثروب فراي. تحليل النقد: أربع مقالات. (برينستون: دار نشر جامعة برينستون، ١٩٥٧) ص. ٥١

١٩- نورثروب فراي. روح العالم: مقالات في الأدب والأسطورة والمجتمع (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٦) ص. ط

٢٠- نورثروب فراي. «الأدب والأسطورة» علاقات الدراسة الأدبية. تحرير جيمس ثورب (نيويورك: إتحاد اللغة الحديثة، ١٩٦٧) ص. ٤٠

٢١- نورثروب فراي. المسار النقدي: مقالة في السياق الاجتماعي للنقد الأدبي (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧١) ص. ٢٥

٢٢- نورثروب فراي «النقد المرئي وغير المرئي» (١٩٦٤) البناء العنيد: مقالات في النقد والمجتمع (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٧٠) ص. ٨٢

الفصل السادس

النقد الظاهراتي والوجودي

- ١- ج. هيليس ميللر «مدرسة جنيف» **الفصلية النقدية** ٨ (شتاء ١٩٦٦) ٢٠٥-٢٠٦ ونشرت كذلك في **فصلية فرجينيا** ٤٣ (صيف ١٩٦٧)
- ٢- أنظر ج. هيليس ميللر. «نقيض النقد...» **ملاحظات اللغة الحديثة**. ٨١ (ديسمبر ١٩٦٦) ٥٦٤-٥٦٥
- ٣- عن الانتقادات الموجهة لهذا التوجه المثالي أنظر المناقشات في فرانك لينتريشيا «أنواع الظاهراتية». بعد **النقد الجديد** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٠) ولاسيما ص. ٦٢-٨١، وتيري إيجلتون «الظاهراتية وعلم التأويل ونظرية الإستقبال». **النظرية الأدبية: مقدمة** (مينيابوليس: دار نشر جامعة مينيسوتا، ١٩٨٢) ولاسيما ص. ٥٨-٦١
- ٤- السعي وراء الخيال. تحرير أو. ب. هارديسون الابن (كليفلاند: دار نشر جامعة كيس ويسترن ريزرف. ١٩٧١) ص. ١٩٦ أنظر كذلك ميللر. «تحية لجورج بوليه، **ملاحظات اللغة الحديثة** ٩٧ (ديسمبر ١٩٨٢) ١٠٣٩-١٠٤١
- ٥- سارة لاوال. **نقاد الوعي** (كامبريدج: دار نشر جامعة هارفارد، ١٩٦٨) ص. ز
- ٦- عن مسألة «القصدية» في النقد الظاهراتي أنظر روبرت د. ماجليولا. **الظاهراتية والأدب: مقدمة** (غرب لافاييت: دار نشر جامعة برنو، ١٩٧٧) ص. ٢٩، ٣١، ٩٧، ١٠٤، ١١٠
- ٧- بول برويكورب الابن. **عالم إشعاعيل الأبيض: قراءة ظاهراتية لرواية موي بيك** (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٦٥) ص. ٩
- ٨- جيفري ه. هارتمان. «نظرة إسترجاعية (١٩٧١) في **ورينزورث** ١٧٨٧-١٨١٤» (١٩٦٤). دار نشر جامعة ييل (١٩٧١) ص. ل
- ٩- جيفري ه. هارتمان. **شعر ورينزورث: ١٧٨٧-١٨١٤** (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٦٤) ص. ك
- ١٠- جيفري ه. هارتمان. **الرؤية غير الوسطية: تفسير ورينزورث وهوكنز وريك والفاليري** (١٩٥٤). نيويورك: هاركورت وبريس والعالم، ١٩٦٦) ص. ك. ول. إعتبر النقاد العليمون في الخمسينيات كتاب هارتمان **الرؤية غير الوسطية** عملاً ظاهراتياً رئيسياً - أنظر رأي ج. هيليس ميللر «مقابلة مع ج. هيليس ميللر. ييل. خريف ١٩٧٩»، **النقد** ٢٤ (١٩٨٢) ١٠٠-١٠١ وبحث نيل أوكسينهايدر في مؤتمر عقد عام ١٩٥٤ «النقد الأونطولوجي في أمريكا وفرنسا» **مجلة اللغة الحديثة** ٥٥ (١٩٦٠) ١٧
- ١١- جيفري ه. هارتمان. **ما وراء الشكلية: مقالات أدبية ١٩٥٨-١٩٧٠** (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٧٠) ص. ط
- ١٢- جيفري ه. هارتمان. **مصير القراءة ومقالات أخرى** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٥) ص. ٢٦٠
- ١٣- ويليام ف. سبانوس. محرر. **كتاب الوجودية** (نيويورك: كرويل، ١٩٦٦) ص. ه
- ١٤- سوزان سونتاج «جماليات الصمت» (١٩٦٧) **كتابات سوزان سونتاج** (نيويورك: فارار وستراوس وجيرو، ١٩٨٢) ص. ١٨٩

- ١٥- جورج شتاينر. «الصمت والشاعر» (١٩٦٦) **اللفة والصمت: مقالات في اللفة والألب واللا إنساني** (نيويورك: أثينيوم، ١٩٦٧) ص. ٤٩
- ١٦- جان بول سارتر. **الوجودية**. ترجمة برنارد فريشمان (نيويورك: المكتبة الفلسفية، ١٩٤٧) ص. ١٥
- ١٧- ويليام ف. سبانوس. **التراث المسيحي في الدراما الشعرية البريطانية الحديثة: شاعريات الزمن المقدس** (نيويورك: دار نشر جامعة رتجرز، ١٩٦٧) ص. ٧
- ١٨- إيهاب حسن. **البراءة الراديكالية. دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة**. (برينستون: دار نشر جامعة برينستون، ١٩٦١) ص. ٩٧
- ١٩- إيهاب حسن. **تمزيق أورفيوس: نحو ألب ما بعد حداشي** (نيويورك: دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٧١) ص. ٥
- ٢٠- إيهاب حسن. **البارانقد: سبعة تأملات في العصر** (أوربانا: دار نشر جامعة إلينوى، ١٩٧٥) ص. ل
- ٢١- إيهاب حسن. «حدود النقد ١٩٦٢، ١٩٦٩، ١٩٧٢، **البارا نقد**. ص. ٢٨ نشر الجزء الأول من هذا الإعلان النقدي المكون من ثلاثة أجزاء في عام ١٩٦٤ والثاني في ١٩٧٠ والثالث في ١٩٧٢.
- ٢٢- إيهاب حسن. «تختيم ١٩٨٢» **تمزيق أورفيوس: نحو ألب ما بعد حداشي**. الطبعة الثانية (ماديسون: دار نشر جامعة ويسكونسن، ١٩٨٢) ص. ٢٧١

الفصل السابع

علم التأويل

- ١- پول چونسون. الأزمنة الحديثة: العالم من العشرينيات إلى الثمانينيات. (نيويورك: هاربر ورو، ١٩٨٢) ص. ٦٧-٥٤٤
- ٢- ويليام فيليبس. نظرة متحيزة: أربعة عقود من الحياة الأدبية (نيويورك: ستاين وداي، ١٩٨٢) ص. ٢٩٤
- ٣- ريتشارد إي. بالمر. علم التأويل: نظرية التفسير عند شلايرماخر وديلتاي وهايدجر وجادامر (إيفانستون: دار نشر جامعة نورث ويسترن، ١٩٦٩) ص. ٧؛ نشر في إطار السلسلة المهمة التي أصدرتها جامعة نورث ويسترن تحت عنوان «دراسات في الظاهراتية والوجودية»
- ٤- والتر ج. أونج. حضور الكلمة: مقدمات للتاريخ الثقافي والديني. (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٦٧) ص. ٢٢٨
- ٥- إي. د. هيرش الإبن. الصحة في التفسير (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٦٧) ص. ٢٠٩-١٢ فيما يلي يشار له س. ت.
- ٦- إي. د. هيرش الإبن. أهداف التفسير (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٦) ص. ٧
- ٧- إي. د. هيرش الإبن. «إعادة تفسير المعنى والمغزى». البحث النقدي ١١ (ديسمبر ١٩٨٤) ٢٢٣
- ٨- مارتين هايدجر. الوجود والزمن. ترجمة جون ماكارى وإدوارد روبنسون (١٩٢٧ في ألمانيا. نيويورك: هاربر ورو، ١٩٦٢) ص. ٤٤ فيما يلي يشار له وز.
- ٩- ويليام ف. سبانوس «كسر الدائرة: علم التأويل ككشف» الحدود ٢، ٥ (شتاء ١٩٧٧) ٤٢٧ فيما يلي يشار له «ك. ر.»
- ١٠- ويليام ف. سبانوس «التكرار في الأرض الخراب: تدمير ظاهراتي» الحدود ٢، ٧ (ربيع ١٩٧٩) ٢٢٩
- ١١- ويليام ف. سبانوس «علم التأويل والذاكرة. تدمير قصيدة ت. س. إليوت الرباعية» جنز ١١ (شتاء ١٩٧٨) ٥٦٢ (بدأ سبانوس من ١٩٨٦ العمل في كتابين ذوي صلة عنوانهما المبدأى تكرارات: المناسبة ما بعد الحداثية في الأدب والثقافة وشعر ت. س. إليوت: قراءة تدميرية)
- ١٢- ويليام ف. سبانوس. «هايدجر وكير كجارد والدائرة التأويلية: نحو نظرية ما بعد حداثية للتفسير ككشف» الحدود ٢، ٤ (شتاء ١٩٧٦) ١١٦ فيما يلي يشار له «ه. ك.» وقد إحتوى هذا العدد من مجلة الحدود ٢ والذي يدور حول موضوع «مارتين هايدجر ومسألة الأدب» على مقالات ليس فقط بأقلام سبانوس وهايدجر وبالمر ولكن كذلك لديفيد كوزنز هوى وجوزيف ن. ريدل وكان كل منهما مؤثراً خلال السبعينيات في الترويج لعلم التأويل عند هايدجر. وسوف نناقش ريدل في الفصل العاشر وهوى فيما بعد في هذا الفصل. ومما له مغزى أن هذا العدد من مجلة الحدود ٢ نشر ثلاث سنوات بعدها ككتاب حرره سبانوس وكتب له تصديراً مارتين هايدجر ومسألة الأدب: نحو تأويل أدبي ما بعد حداثي (بلومنجتون. دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٨) وحمل الكتاب شعار سلسلة «دراسات في الفلسفة الظاهراتية والوجودية» التي كانت جامعة نورث ويسترن تنشرها في السابق والتي أصدرت كتاب بالمر علم التأويل قبلها بعشرة سنوات. والكتاب اللاحق يمثل نوعاً من الذروة لعلم «التأويل الجديد» في أمريكا.

١٢- كما رأينا في حالة پامر فإن «التأويلية الجديدة» تقتضى إهتماماً قوياً «بعلم الشعر الشفاهى». ويظهر سبانوس مثل هذا الإهتمام. أنظر مثلاً «الباعث الشفاهى فى الشعر الأمريكى المعاصر» وهو عدد خاص حرره سبانوس من مجلة **الحدود** ٢، ٣ (ربيع ١٩٧٥)

١٤- جيرالد أى. برونز. **النوايا: الكتابة والنصية والفهم فى التاريخ الأدبى** (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٨٢) ص. ٩٧، أنظر كذلك برونز «البنوية والتفكيكية والتأويلية» **نياكريتكس** ١٤ (ربيع ١٩٨٤) ١٢-٢٣. بينى ويليام راى فى **المعنى الأدبى: من الظاهراتية إلى التفكيكية** (نيويورك: بيزل بلاكوود، ١٩٨٤) تاريخ النقد الأدبى فى فترة ما بعد الحرب بأكمله على أساس ما إذا كانت النظرية الأدبية تروج للأنظمة أم للحالات الضرورية. وفى هذا العرض تدمج التفكيكية بقصد «الحالة» مع «النظام» مما يقوض الإيمان البنوي فى الأنظمة. ويختلف راى وبرونز جوهرياً حول دريدا والتفكيكية.

١٥- فى مواجهة تحدى التفكيكية إختار نقاد آخرون ذوو توجه دينى علم التأويل الظاهراتى. أنظر مثلاً مقالات روبرت ب. شارلمان وماكس أ. مايرز فى **التفكيكية واللاهوت**. تحرير توماس ج. ج. التيزر وآخرون. (نيويورك: كروسرود، ١٩٨٢) وتحتوى مجموعة علم التأويل: **قضايا وأفاق** تحرير جارى شايبير وألان سيكا (أمهرست: دار نشر جامعة ماساشوسيتس، ١٩٨٤) على أربعة عشر نصاً من كتاب مثل بيتى وبرونز ودى مان وجادامر وبالمر بادئة بالإقرار بأن تفكيكية دريدا «تحوم فوق هذا المجلد بلا إعتراف بها. ضيف غائب لكنه ضرورى...» (٢) وبمعنى آخر فإن مواجهة التأويلية مع التفكيكية مهما كانت غير مرغوب فيها لا مفر منها. وطرحت نفس النقطة قبل ذلك فى «مؤتمر التأويلية وما بعد البنوية والتفسير الموضوعى» **أبحاث فى اللغة والألب** ١٧ (شتاء ١٩٨١) ٤٨-٨٧. حيث درس النقاد التأويليون روبرت ماجليولا وفيرنون جراس وديفيد هالبرتون ومايكل موراي وجيمس سوير ينجتون الأزمة الحديثة فى الإحالية اللغوية بإعتبار أن التفكيكية زادت حدة مؤخراً.

١٦- ريتشارد رورتى. **الفلسفة ومراة الطبيعة** (برينستون: دار نشر جامعة برينستون، ١٩٧٩) ص. ٧ فيما يلى يشار له ف. م. ط.

١٧- ريتشارد رورتى «رد على ديفوس وتيلور» **مجلة الميتافيزيقا** ٢٤ (سبتمبر ١٩٨٠) ٢٩

١٨- ريتشارد رورتى. «مثالية القرن التاسع عشر ونصية القرن العشرين» (١٩٨٠) **عواقب البراجماتية: مقالات ١٩٧٢-١٩٨٠** (مينيابوليس: دار نشر جامعة مينيسوتا، ١٩٨٢) ص. ١٥٠

١٩- ريتشارد إى. بالمر «ما بعد الحداثة والتأويلية» **الحدود** ٢، ٥ (شتاء ١٩٧٧) ٢٨٦. قدمت هذه المقالة أصلاً إلى مؤتمر إستضافه سبانوس ومجلة **الحدود** ٢ أوائل عام ١٩٧٦. وقبلها بوقت قصير نشرت مجلة **البن** ٥٥ (يوليو ١٩٧٥) عدداً خاصاً عن علم التأويل إحتوى بيليوغرافية محققة بالتعليقات حول علم التأويل بجانب إسهامات من بالمر وهيرش من بين آخرين.

٢٠- فريدريك جيمسون. **اللاوعى السياسى: القص كعمل رمزى اجتماعى** (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل ١٩٨١) ص. ٢٩٦

الفصل الثامن

نقد استجابة القارئ

- ١- سوزان د. سليمان: مقدمة «أنواع نقد استجابة القارئ» القارئ في النص: مقالات عن الجمهور والتفسير. تحرير سوزن د. سليمان، وإنج كروسمان (برينستون. دار نشر جامعة برينستون ، ١٩٨٠) ص ٦٠.
- ٢- چين پ. تومبكنز «مقدمة لنقد استجابة القارئ» لقد استجابة القارئ من الشككية إلى ما بعد البنيوية (بالتيمور. دار نشر جامعة جونز هوبكنز ، ١٩٨٠) ص ط.
- ٣- ستانلي يوجين فيش. فوجي بالخطية: القارئ في «الفردوس المفقود» (١٩٦٧ ، بيركلي: دار نشر جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧١) ص. ٥.
- ٤- ستانلي اي: فيش «الأدب في القارئ: الأسلوبيات التفسيرية» التاريخ الأدبي الجديد ٢ (خريف ١٩٧٠) أعيدت طباعتها مع حذفات في المصنوعات التي تستهلك ذاتها : تجربة أدب القرن السابع عشر (بيركلي دار نشر جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٢) و نشرت في فيش. هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة المجتمعات التفسيرية (كامبريدج: دار نشر جامعة هارفارد ، ١٩٨٠) ص. ٤٩ ويحتوي هل يوجد نص على ست عشرة مقالة - سبق نشر اثنتي عشرة منها بين عامي ١٩٧٠ و ١٩٨٠.
- ٥- بول دي مان: «الأدب واللغة: تعليق» التاريخ الأدبي الحديث ٤ (خريف ١٩٧٢) ١٩٢.
- ٦- جوناثان كلر. «ستانلي فيش وتصحيح القارئ» (١٩٧٥) في وراء العلامات السيميوطيقا والأدب والتفكيكية (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل: ١٩٨١) ص ١٣١.
- ٧- ستانلي إي. فيش «تفسير المطبعة المحققة». البحث النقدي (ربيع ١٩٧٦) أعيدت طباعتها في هل يوجد . ص ١٧١.
- ٨- ستانلي فيش. المعبد الحي: جورج هيربرت وتلقين العقيدة (بيركلي: دار نشر جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٨) ص. ١٧٢.
- ٩- ستانلي فيش «نتائج» البحث النقدي ١١ (مارس ١٩٨٥) ٤٢٨.
- ١٠- إدوارد و. سعيد. العالم والنص والناقد (كامبريدج دار نشر جامعة هارفارد، ١٩٨٢) ص. ٢٦.
- ١١- فرانك لينتريشيا. بعد النقد الجديد (شيكاغو: دار نشر شيكاغو، ١٩٨٠) ص. ١٤٧.
- ١٢- نورمان هولاند «الوحدة. الهوية. النص. النفس» منشورات إتحاد اللغة الحديثة ٩٠ (أكتوبر ١٩٧٥) ٨١٥.
- ١٣- نورمان هولاند. «النموذج الجديد. ذاتي أم تعاملتي؟» التاريخ الأدبي الجديد ٧ (شتاء ١٩٧٦) ٣٣٨.
- ١٤- يقول هولاند إنه «يبدو أن نفس المبدأ الكبير ينطبق ليس فقط على تفاعلات الناس وإنما على تفاعلات أي شخص يمكن أن يقال إن له أسلوباً مثل الأشخاص مؤسسة مثلاً أو ثقافة أو أمة» - خمسة قراء يقرأون (نيوهيفن. دار نشر جامعة ييل، ١٩٧٥) ص. م، أنظر أيضاً هولاند الأنا (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٨٥) ص. ١٤٥-١٥٥.
- ١٥- فريدريك كروز. خارج نظامي: المحللون النفسيون، الأيديولوجية والمنهج النقدي (نيويورك. دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٧٥) ص. ١٧٩-١٨٠.

- ١٦- ديفيد بلايش. **النقد الذاتى**. (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٨) ص. ٢٩٧، ٩
- ١٧- ديفيد بلايش. **القراءات والمشاعر: مقدمة للنقد الذاتى** (أوربانا: المجلس القومى لدرسى الإنجليزية، ١٩٧٥) ص. ٨١
- ١٨- ناقش بلايش وهولاند هذا الفارق فى مقالات نشرت فى مجلتى الإنجليزية فى الجامعة والتاريخ الألبى الحديث خلال ١٩٧٥ و ١٩٧٦
- ١٩- جوديث فيترلى. **القارئ المقاوم: مدخل نسوى للرواية الأمريكية**. (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٨) ص. ح
- ٢٠- مارى لويز پرات. «الإستراتيجيات التفسيرية/التفسيرات الإستراتيجية: حول نقد إستجابة القارئ الأنجلو- أمريكى» **العدد ٢، ١١** (خريف وشتاء ١٩٨٢-١٩٨٣) ٢٠٩.
- ٢١- ولفجانج إيزر «تحدث كالحيثان: رد على ستانلى فيش» **دياكريتيكس** (خريف ١٩٨١) ٨٤.
- ٢٢- روبرت س. هوليوب. **نظرية الإستقبال: مقدمة نقدية** (لندن: ميثوين، ١٩٨٤) ص. ز.

الفصل التاسع

البنوية والسيميوطيقا الأدبية

- ١- روبرت شولز. **البنوية في الأنث: مقدمة** (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٧٤) ص. ١٠.
- ٢- جوناثان كلر. **علم الشعر البنيوي: البنيوية واللغويات ودراسة الأنث**. (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٧٥) ص. ح، فيما يلي يشار له ش. ب.
- ٣- كلاوديو جويلين «الأدب كنظام» (١٩٧٠) **الأنث كنظام: مقالات نحو نظرية للتاريخ الأنثي** (برينستون: دار نشر جامعة برينستون، ١٩٧١) ص. ٣٧٦.
- ٤- رومان چاكوبسون «اللغويات وعلم الشعر» (١٩٥٨) **في البنيويون: من ماركس إلى ليفي ستراوس**. تحرير ريتشارد ت. وفرناند م. دي جورج. (جاردن سيتي: دويلداي، ١٩٧٢) ص. ٩٣.
- ٥- رومان چاكوبسون وكلود ليفي ستراوس «قصيدة القطط» لشارل بودلير» (١٩٦٢) **في البنيويون** ص. ١٤١.
- ٦- مايكل ريفاتير. «وصف الأبنية الشعرية: مدخلان لقصيدة بودلير القطط» (١٩٦٦) **في البنيوية**. تحرير چاك إيرمان (جاردن سيتي: دويلداي، ١٩٧٠) ص. ١٩٧.
- ٧- جوناثان كلر. «ريفاتير وسيميوطيقا الشعر» (١٩٨١) **في وراء العلامات السيميوطيقا والأنث والتفكيكية** (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨١) ص. ٩٥-٩٧، جويلين. ص. ٩-١٠. وروبرت شولز **السيميوطيقا والتفسير** (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٨٢) ص. ٤٢-٤٨.
- ٨- جيرالد برينس. **علم القص: شكل وعمل القص** (برلين: موتون، ١٩٨٢) ص. ١٠١.
- ٩- هايدن هوايت. **الميتاتاريخ: الخيال التاريخي في أوروبا القرن التاسع عشر**. (بالتي مور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٣) ص. ٣٠.
- ١٠- سيمور شاتمان. **القصة والخطاب: البناء القصصي في الرواية والفيلم**. (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٧٨) ص. ١٩٦.
- ١١- جوناثان كلر «مشاكل في نظرية القصة» **دياكريتيكس** ١٤ (ربيع ١٩٨٢) ٢-١١. أنظر أيضاً عدة أعداد مكرسة لنظرية القص من مجلة **علم الأنث اليوم** ١-٢ (١٩٨٠-١٩٨١): وهارولد ف. موشير الإبن. «تيارات معاصرة في علم القص» **نصوص نقدية** ١ (صيف ١٩٨٢) ١، ١٥-٢٠. وعن حالة نظرية القص قبل مجيء البنيوية مباشرة إلى أمريكا أنظر مجموعة النقد الممتلئة للفكر التي حررها فيليب ستيثك. **نظرية الرواية** (نيويورك: دار النشر الحرة، ١٩٦٧) والتي تلاحظ في صفحتها الأولى أن «الرواية لم تحظ بعلم خاص بها». (١) وللمقدمة لتطورات نظرية القص بين عامي ١٩٦٠ و١٩٨٥ أنظر والاس مارتين. **نظريات القص الحديثة** (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨٦) الذي يحتوى على بيبليوغرافية مفصلة.
- ١٢- م. هـ. أبرامز. **معجم المصطلحات الأنثية** الطبعة الرابعة (نيويورك: هولت وراينهارت وونستون، ١٩٨١) ص. ١٨٩.
- ١٣- مايكل ريفاتير. **سيميوطيقا الشعر** (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٨) ص. ١٠٦.

- ١٤- جيرالد برينس. «مقدمة لدراسة المقصوص له» (١٩٧٣) ترجمة فرانسيس ماريز في نقد إستجابة القارئ: من الشكلية إلى ما بعد البنيوية تحرير جين ب. تومبكنز (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٨٠) ص. ٧
- ١٥- مايكل ريفاتير «مقابلة» لياكرتيكس ١١ (شتاء ١٩٨١) ١٣. أنظر كذلك سيميوطيقا الشعر. ص. ١٢، ١٥٠، ١٦٥.
- ١٦- جوناثان كلر. عن التفكيكية: النظرية والممارسة بعد البنيوية (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨٢) ص. ٧٥
- ١٧- روبرت شولز. القوة النصية: النظرية الأدبية وتأسيس الإنجليزية. (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٨٥) ص. ٢٤
- ١٨- أنظر كذلك جوناثان كلر. «الظاهراتية والنسوية» السياق الإنساني ٥ (ربيع ١٩٧٣) ٣٥-٤٢؛ وبنالد ج. مارشال «أونطولوجيا العلامة الأدبية. ملاحظات نحو تنقيح هايدجري للسيميولوجيا» الحدود ٤، ٢ (شتاء ١٩٧٦) - أعيدت طباعتها في مارتين هايدجر ومسألة الالهي: نحو علم تلويح ألبى ما بعد حدائش. تحرير ويليام ف. سبانوس (بلومنجتون. دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٩) ص. ٢٧١-٢٩٤
- ١٩- أنظر مثلاً يوجينيو دوناتو «البنيوية: ماذا خلفت» الجوهر رقم ٧ (خريف ١٩٧٣) ٩-٢٦؛ وچوزوي ف. هاراري. محرراً. مقدمة. الإستراتيجيات النصية: منظورات في نقد ما بعد البنيوية (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٧٩) ص. ١٧-٧٢
- ٢٠- جوناثان كلر «ما وراء التفسير» (١٩٧٦) وراء العلامات. ص. ٩
- ٢١- كايا سيلفرمان. موضوع السيميوطيقا (نيويورك. دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٨٣) ص. ح حول الإستخدامات السياسية للسيميوطيقا أنظر مارشال بلونسكي «مقدمة - عذاب السيميوطيقا: إعادة تقييم العلم» عن العلامات. تحرير م. بلونسكي (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٨٥) ص. ١٢ إلى ٥١ من التقديم.
- ٢٢- توماس أ. سيبوك «السيميوطيقا: مسح لحالة العلم» (١٩٧٤) تيارات معاصرة في اللغويات. تحرير ت. أ. سيبوك (لاهاي موتون، ١٩٧٤) المجلد ١٢، الجزء الأول، ص. ٢٣١.
- ٢٣- دوناتو. ص. ٢٥.

الفصل العاشر

النقد التفكيكي

- ١- چاك دريدا «البناء والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية» (نشرت عام ١٩٦٧) في كتابه **الاختلاف**. ترجمة ألان باس (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٨) ص. ٢٩٢ ونشرت لأول مرة بالإنجليزية في **لغات وعلوم الإنسان**. تحرير ريتشارد ماكسي ويوجينيو دوناتو (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٠) - وأعيد نشر هذا الكتاب عام ١٩٧٢ تحت اسم **الجدال البنيوي** محتويًا على تصدير جديد «المسافة بين ١٩٧١» ويقول التصدير: «لعلنا اليوم نتسائل حول وجود البنيوية ذاتها كمفهوم له معنى...» (ص. ط) مما يعنى تجاوز البنيوية الذى أدت إليه التفكيكية.
- ٢- بول دي مان. **العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر** (نيويورك دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٧١) ص. ح فيما يلي يشار له ع. ب.
- ٣- بول دي مان. **رمزيات القراءة. اللغة المجازية عند روسو ونيشته وريلك وبروست** (نيوهيفن. دار نشر جامعة ييل، ١٩٧٩) ص. ٣٠ فيما يلي يشار له ر. ق.
- ٤- ج. هيليس ميللر «الطبيعة واللحظة اللغوية» **الطبيعة والخيال الفيكوري**. تحرير يو. س. نوبفماخر وج. ب. تينيسون (بيركلي. دار نشر جامعة كاليفورنيا ١٩٧٧) ص. ٤٥٠ فيما يلي يشار له ط. ل. ل.
- ٥- ج. هيليس ميللر. «التراث والاختلاف» عرض لكتاب م. ه. أبرامز ما فوق **الطبيعة الطبيعية في دياكريتيكس** ٢ (شتاء ١٩٧٢) ١١
- ٦- جيفرى ميلمان «الدال العائم: من ليقي ستراوس إلى لاكان» **مجلة دراسات ييل الفرنسية** عدد ٤٨ (١٩٧٢) ١١
- ٧- چاك دريدا. **الكلام والظواهر: ومقالات أخرى عن نظرية هوسيرل في العلامات**. ترجمة ديفيد ب. أليسون (إيفانستون. دار نشر جامعة نورث ويسترن، ١٩٧٢) ص. ٨٠-٨١ فيما يلي يشار له ك. ظ.
- ٨- بول دي مان. **العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر**. الطبعة الثانية المنقحة (مينيا بوليس دار نشر جامعة مينيسوتا، ١٩٨٢) ص. ٢٣٧، ٢٤٠
- ٩- ج. هيليس ميللر «نقد التوحد، عند جورج بوليه» **السعى وراء الخيال**. تحرير أو. ب. هارديسون الابن (كليفلاند: دار نشر جامعة كيس ويسترن ريزرف، ١٩٧١) ص. ٢١٦
- ١٠- ج. هيليس ميللر. «تفكيك التفكيكيين» عرض كتاب جوزيف ن. ريدل. **الجرس المقلوب في دياكريتيكس** ٥ (صيف ١٩٧٥) ٢٩-٣٠، فيما يلي يشار له ت. ث.
- ١١- جوزيف ن. ريدل. «قصة ميللر» **دياكريتيكس** ٥ (خريف ١٩٧٥) ٥٩
- ١٢- جوزيف ن. ريدل «من هايدجر إلى دريدا إلى الصدفة: الإزدواج واللغة (الشاعرية)» **الحدود** ٤٢٢ (شتاء ١٩٧٦): أعيدت طباعتها في **مارتين هايدجر ومسألة الألب: نحو علم تولد أبني ما بعد هدائي**. تحرير ويليام ف. سباتوس (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٩) ص. ٢٤٨ فيما يلي يشار له «ه. د.»
- ١٣- جيفرى ه. هارتمان. تصدير. **التفكيكيين والنقد**. تحرير هارولد بلوم وآخرون (نيويورك: سيبيري، ١٩٧٩) ص. ط فيما يلي يشار له ت. ون.

- ١٤- جيفرى هـ. هارتمان. **النقد فى البرية: دراسة الألب اليوم** (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٨٠) ص. ٢٦١ فيما يلى يشار له ن. ب.
- ١٥- جيفرى هـ. هارتمان. **قطع سهلة** (نيويورك: دار نشر جامعة كولومبيا، ١٩٨٥) ص. ك.
- ١٦- چاك دريدا. **حول علم الكتابة**. ترجمة جاياترى شاكرارورتى سبيفاك. (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٦) ص. ٥
- ١٧- پول دى مان «الأدب واللغة : تعليق» **التاريخ الألبى الجديد** ٤ (خريف ١٩٧٢) ١٨٨، ١٨٤
- ١٨- پول دى مان. «نظرية نيتشه فى البلاغة» **المؤتمر** ٢٨ (ربيع ١٩٧٤) ٥١. عند نشره فى مجلة **المؤتمر** ضم هذا البحث الذى أعيدت طباعته فى **رميزات القراءة** ردود دى مان على الأسئلة من الجمهور الحاضر فى **المؤتمر** الذى ألقى فيه. وهذه المادة الكاشفة متاحة فقط فى **المؤتمر** وليس فى **رميزات القراءة**.
- ١٩- ج. هيليس ميللر «الرواية والتكرار: تيس ديرفيل» فى **أشكال الرواية البريطانية الحديثة**. تحرير آلان وارين فريدمان (أوستن: دار نشر جامعة تكساس، ١٩٧٥) ص. ٦٨
- ٢٠- ج. هيليس ميللر. **اللحظة اللغوية: من وريزورث إلى ستيغنز** (برينستون: دار نشر جامعة برينستون، ١٩٨٥) ص. ٤٢٢ فيما يلى يشار له ل. ل.
- ٢١- ج. هيليس ميللر. «مغزل أرياخنى المكسور» **مجلة جيورجيا** ٢١ (ربيع ١٩٧٧) ٥٩
- ٢٢- ج. هيليس ميللر. «صخرة ستيغنز والنقد كعلاج ٢» **مجلة جيورجيا** ٢٠ (صيف ١٩٧٦) ٣٣٤ تروج هذه المقالة لنقاد ييل.
- ٢٣- هارولد بلوم. **قلق التثاق: نظرية فى الشعر** (نيويورك: دار نشر جامعة أكسفورد، ١٩٧٣) ص. ٩٤-٩٥
- ٢٤- ج. هيليس ميللر «الرواية والتكرار: سبع روايات إنجليزية» (كامبريدج: دار نشر جامعة هارفارد، ١٩٨٢) ص. ١٩-٢٠
- ٢٥- جوزيف ن. ريدل «إعادة التعليق» عرض لكتاب دريدا حول علم الكتابة وكتاب فوكوه **اللغة والذاكرة المضادة والممارسة فى مجلة الألب المعاصر** ٢٠ (ربيع ١٩٧٢) ٢٤٢ فيما يلى يشار له «إ. ن.»
- ٢٦- روبرت يونج. محرراً. **فك النص: كتاب فى ما بعد البنيوية** (بوستون: روتليدج وكيجان بول، ١٩٨١) ص. ٨ أنظر كذلك فيليب لويس. «الحالة ما بعد البنيوية» **بياكريتيكس** ١٢ (ربيع ١٩٨٢) ٢-٤٢ ويفضل هذا الكاتب مصطلح «البنيوية النقدية» على «ما بعد البنيوية» ويضع التفكيكية جزءاً من «البنيوية النقدية».
- ٢٧- چاك دريدا. «ناقل الحقيقة» (١٩٧٥) ترجمها جزئياً ويليس دومينجو وآخرون فى **دراسات فرنسية**. عدد ٥٢ (١٩٧٥) ٤٨
- ٢٨- شوشانا فيلمان. «إحكام قبضة التفسير». **الألب والتحليل النفسى - قضية القراءة: على النحو الآخر**. تحرير ش. فيلمان (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٨٢) ص. ١١٢ نشر هذا المجلد أصلاً كعدد مزدوج من مجلة **ييل للدراسات الفرنسية** عام ١٩٧٧. وأعيد نشر بحث فيلمان فى كتابها **الكتابة والجنون: (الألب/الفلسفة/التحليل النفسى)** ترجمة مارثا نويل إيفانز وآخرون (أثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨٥) ص. ١٤١-١٤٧
- ٢٩- جيفرى هـ. هارتمان. **تصدير التحليل النفسى وقضية النص**. أبحاث مختارة من المعهد الإنجليزى. ١٩٧٦-١٩٧٧ تحرير ج. هـ. هارتمان (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٨) ص. س.

- ٢٠- جيفرى هـ. هارتمان. إنقاذ النص: الأدب/دريدا/ الفلسفة (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٨١) ص. ١٢١، ١٢٨-١٢٩.
- ٢١- هارولد بلوم. خريطة القراءة الخاطئة (نيويورك: دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٧٥) ص. ٥٣-٦٠. وكتابه الشعر والكبت: التقييمية من بليك إلى ستيفنز (نيوهيطن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٧٦) ص. ٢٧. فيما يلي يشار له ش. ك.
- ٢٢- هارولد بلوم «كسر الشكل» ن. وت. ص. ٢٧.
- ٢٣- هارولد بلوم. كسر الأواني (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٢) ص. ٢٩.
- ٢٤- جاك دريدا «تصميمات حركية» متقابلة مع كريستى ف ماكدونالد التى ترجمتها فى بياكريتكس ١٢ (صيف ١٩٨٢) حررت هذا العدد الخاص حول النسوية سينثيا شيس ونيللى فورمان ومارى چاكويس. أنظر كذلك بياكريتكس ٥ (شتاء ١٩٧٥) لمقالة حول «النقد النسوى»
- ٢٥- جيمس كريش وييجى كاموف وچين تود. «التفكيكية فى أمريكا» مقابلة مع جاك دريدا، ترجمة ج. كريش. التبادل النقدي. عدد ١٧ (شتاء ١٩٨٥) ٢٠ فيما يلي يشار له «ت. أ.» وعن تفكيك ثنائية الذكر/الأنثى المتعارضة أنظر جوناثان كلر. حول التفكيكية. النظرية والممارسة بعد البنيوية (إثاكا دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨٢) ص. ١٦٥-٧٥.
- ٢٦- باربارا چونسون «نظرية النوع ومدرسة ييل» البلاغة والشكل: التفكيكية فى ييل. تحرير روبرت كون ديفيس ورونالد شلايفر. (نورمان: دار نشر جامعة أوكلاهوما، ١٩٨٥) ص. ١٠١.
- ٢٧- شوشانا فيلمان «إعادة قراءة الأنوثة» مجلة ييل للدراسات الفرنسية عدد خاص عن «القراءات النسوية: النصوص الفرنسية والسياقات الأمريكية» عدد ٦٢ (١٩٨١) ٢٥.
- ٢٨- هارولد بلوم. الكابالاه والنقد (نيويورك. سيبيرى، ١٩٧٥) ص. ١٠٦.
- ٢٩- جاياترى شاكراورتى سبيفاك. «الإزاحة والخطاب عن النساء» الإزاحة: دريدا وما بعده. تحرير مارك كروينك (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٨٣) ص. ١٨٥.
- ٤٠- جاياترى شاكراورتى سبيفاك «النسوية الفرنسية فى إطار دولى» مجلة ييل للدراسات الفرنسية عدد ٦٢ (١٩٨١) ١٧١ هامش
- ٤١- يوجينيو دوناتو «البنيوية: ماذا خلقت» الجواهر عدد ٧ (خريف ١٩٧٣) ٢٣.
- ٤٢- جيرالد جراف «الخوف والرجفة فى ييل» الدارس الأمريكى ٤٦ (خريف ١٩٧٧) ٤٧٠.
- ٤٣- م. هـ. أبرامز «كيف تفعل أشياء بالنصوص» مجلة بارتيزان ٤٦ عدد ٤ (١٩٧٩) ٥٧٤.
- ٤٤- و. چاكسون بيت «الأزمة فى الدراسات الإنجليزية» مجلة هارفارد. سبتمبر - أكتوبر ١٩٨٢ ص. ٥٢. أنظر تراجع بيت فى «كلمة للمحرر» البحث النقدي ١٠ (ديسمبر ١٩٨٣): «أقر بأن الفقرة القصيرة التى كتبتها حول التفكيكية كانت حاده وغير عادلة فى استهوانها» (٢٧٠).

الفصل الحادى عشر

النقد النسوى

- ١- ك. ك. روثفين. الدراسات الأنثوية النسوية: مقدمة (كامبريدج: دار نشر جامعة كامبريدج، ١٩٨٤) ص. ٢٠-٢١؛ توريل موى. السياسة الجنسية / النصية: النظرية الأنثوية النسوية (لندن: ميثون، ١٩٨٥) ص. ٥٠-٥١، ٧٠؛ إيلين شووالتر «مقدمة: الثورة النقدية النسوية». النقد النسوى الجديد: مقالات حول النساء والأنثى والنظرية. تحرير إى شووالتر (نيويورك: بانثيون، ١٩٨٥) ص. ٥-١٠؛ وجيل جرين وكويلا كان «الدرس النسوى والبناء الاجتماعى للمرأة». الفارق: النقد الأدبى النسوى. تحرير ج. جرين
- ٢- بيتى فريدان. الغموض الأنثوى (نيويورك: نورتون، ١٩٦٣) ص. ٣٤
- ٣- كيت ميلليت. السياسة الجنسية (جاردن سيتى، نيويورك: دويلداى، ١٩٧٠) ص. ٣٦٣
- ٤- إيلين مورز. نساء أنبيات (جاردن سيتى، نيويورك: دويلداى، ١٩٧٦) ص. ٦٢-٦٣
- ٥- إيلين شووالتر. ألب خاص بهن: الروايات البريطانية، من برونتى إلى ليسنج (برينستون: دار نشر دار جامعة برينستون، ١٩٧٧) ص. ٧
- ٦- ساندرا م. جيلبرت وسوزان جويار. المرأة المجنونة فى الغرفة العليا: المرأة الكاتبة والخيال الأدبى فى القرن التاسع عشر (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٧٩) ص. ل.
- ٧- إيلين شووالتر «زمن المرأة، مكان المرأة. كتابة تاريخ النقد النسوى» دراسات تلسا فى أدب النساء. عدد خاص حول «القضايا النسوية فى الدرس الأدبى» ٢ (ربيع/خريف ١٩٨٤) ٣٥ فيما يلى يشار له ز. م.
- ٨- أنيت كولوبنى «الرقص خلال حقل الألفام: بعض الملاحظات حول نظرية وممارسة وسياسات النقد الأدبى النسوى» دراسات نسوية. ٦ عدد ١ (١٩٨٠)؛ أعيدت طباعتها فى شووالتر. محررة. النقد النسوى الجديد. ص. ١٦١ فيما يلى يشار له «ر. ح.» حصلت هذه المقالة المهمة على جائزة فلورنس هو عام ١٩٨٠ من اتحاد اللغة الحديثة.
- ٩- إيلين شووالتر. «نحو علم أدب نسوى» الكتابة النسائية والكتابة عن النساء تحرير مارى چاكوبس (لندن. كروم هيلم، ١٩٧٩) وأنظر مقالتها المهمة «النقد النسوى فى البرية» البحث النقدي. عدد خاص عن «الكتابة والإختلاف الجنسى» ٨ (شتاء ١٩٨١) - وكلاهما أعيدت طباعته فى كتابها النقد النسوى الجديد.
- ١٠- باربارا هيرنستاين سميث «مقتضيات القيمة» البحث النقدي ١٠ (سبتمبر ١٩٨٥) ٧، وبالإضافة إلى هذا العدد الخاص حول «النسق المعتبر للأعمال الأدبية» أنظر ليليان س. روينسون. «النقد النسوى: كيف نعلم أننا قرنا؟» دراسات تلسا فى أدب النساء ٢ (ربيع/خريف ١٩٨٤) ١٤٣-٥١ وهى مقالة تثير الأسئلة حول العرق والطبقة والنوع فى مواجهة القيم الجمالية ومعايير الإلحاق بنسق الأعمال المعتبرة.
- ١١- جوزيفين دونوفان. «خاتمة: مراجعة نقدية». النقد الأدبى النسوى: إستكشافات فى النظرية. تحرير ج. دونوفان (لكسنجتون. دار نشر جامعة كنتكى، ١٩٧٥) ص. ٨٠ فيما يلى يشار له ن. أ. ن. أنظر أيضاً جوزفين دونوفان. «نحو علم أدب نسوى» دراسات تلسا فى أدب النساء ٢ (ربيع / خريف ١٩٨٤) ٩٩-١١٠ وهى تذكر ستة أسباب إجتماعية وإقتصادية ونفسية تحدد رؤى النساء للعالم وفنهن الأدبى.
- ١٢- ميراجيلين أرخميدس ومفارقة الأدب النسوى» العلامات ٦ (صيف ١٩٨١) أعيدت طباعتها فى كل من النظرية النسوية: نقد الأيديولوجية تحرير نانرل أو. كيوهان وميشيل ز. روزالدو وباربارا س. جلى

(شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٢)؛ وفي العلامات: النساء والنوع والدرس. تحرير إليزابيث أبل وإميلى ن. أبل (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٢) ص. ٨٢ وللربود على جيلين أنظر العلامات ٨ (خريف ١٩٨٢) ١٦٠-١٧٦ وى. ص. ٨٠-٨٦

١٣- ليليان ر. روبنسون «العيش في التحشم: النقد الراديكالي والمنظور النسوي» (١٩٧٠) في كتابها الجنس والطبقة والثقافة (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٨) ص. ١٧ يحتوى هذا الكتاب على إثنتى عشرة مقالة نسوية ماركسية كتبت بين عامى ١٩٦٨ و ١٩٧٧

١٤- كاثارين ر. ستيمبسون. «حول النقد النسوي» ما هو النقد؟ تحرير پول هيرنادى (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٨١) ص. ٢٣٤

١٥- أليس جاردين. «الأصل النسوي» بياكريتس ١٢ (صيف ١٩٨٢) ٥٦-٦١ تقول جاردين للجمهور الحاضر في مقدمة هذا البحث الذى ألقى في مؤتمر عام ١٩٨١ إنها قضت ثلاثة أعوام في باريس تعمل مع النسويات الفرنسيات.

١٦- إيلين ماركس وإيزابيل دى كورتيفرون. محررتان. النسويات الفرنسية الجديدة: مجموعة. (نيويورك: شوكن، ١٩٨١) ص. ك.

١٧- لمقدمات نقدية لأعمال سيكسو وإريجارى وكريستيفا أنظر أن روزاليند جونز. «كتابة الجسد: نحو فهم للكتابة النسائية». دراسات نسوية ٧ العدد ٢ (١٩٨١) ٢٤٧-٦٣ وموي. ص. ٩١-١٧٣

١٨- شيرلى نلسون جارنر وكليز كاهانى ومادلين سبرنجنزر. محررات. اللسان الأم (الأخر): مقالات في التفسير النسوي التحليل النفسى (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨٥) ص. ٩-١٠

١٩- جين جالوب. إغواء الإبنة: النسوية والتحليل النفسى (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨٢) ص. ١٢٥ أنظر كذلك جوليت ميتشيل. النساء: أطول ثورة (نيويورك: بانثيون، ١٩٨٤) ص. ٢٨٩-٢٩٢

٢٠- نانسى شودوردف. إعادة إنتاج الأمومة: التحليل النفسى وعلم إجتماع النوع (بيركلى: دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٨) ص. ١٩٩

٢١- مجموعة من المحررين. «تنويعات على موضوعات مشتركة» (بالفرنسية) الفصلية النسوية عدد ١ (نوفمبر ١٩٧٧) ترجمة إيفون روشيت أوزيللو. النسويات الفرنسية الجديدة: مجموعة. ص. ٢١٤

٢٢- كارولين ج. هايلبرون. «رد على الكتابة والإختلاف الجنسى». البحث النقدي ٨ (صيف ١٩٨٢) ٨١١

٢٣- مارلين ج. بوكسر «لأجل وحول النساء: نظرية وممارسة الدراسات النسوية في الولايات المتحدة». العلامات ٧ (ربيع ١٩٨٢) أعيدت طباعتها في النظرية النسوية: نقد الأيديولوجية. ص. ٢٢٧-٢٧١

٢٤- كاثارين د. ستيمبسون. «ما المادة والعقل: نظرية عن ممارسة الدراسات النسائية» دراسات نسوية ١ (خريف ١٩٧٣) ٢٩٣-٣١٤ أنظر أيضاً ستيمبسون «النسوية الجديدة والدراسات النسائية» التغيير ٥ (سبتمبر ١٩٧٣) ٤٣-٤٨

٢٥- فلورنس هو وبول لاوتر. أثر الدراسات النسائية في الجامعة والعلوم الدراسية (واشنطن: المعهد القومى للتعليم، ١٩٨٠) ص. ٩٢ أنظر أيضاً هو «الدرس النسوي: مدى الثورة» (١٩٨٢) في أساطير التعليم المختلط: مقالات مختارة ١٩٦٤-١٩٨٣ (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٨٤) ص. ٢٨٢ - «إن التعليم عمل سياسى: فالشخص يختار لآى سبب أن يدرس مجموعة من القيم والأفكار والإفتراضات والمعلومات وهو بهذا يغفل قيماً وأفكاراً وإعتراضات ومعلومات أخرى. وإذا شكلت هذه الإختيارات نمطاً يحجب نصف النوع الإنسانى فإن هذا عمل سياسى...» يشار له فيما يلى أ. ت.

- ٢٦- لنظرة حول المجال الخاص للنقد النسوى الشاذ أنظر بونى زيمرمان «ما لم يكن أبداً: نظرة عامة حول النقد النسوى الشاذ» دراسات نسوية ٧ عدد ٣ (١٩٨١) ٤٥١-٤٧٥؛ أعيدت طباعتها فى جرين وكان. محررتان. الفارق وفى شوالتر. النقد النسوى الجديد.
- ٢٧- فلورنس هو «النسوية ودراسة الأدب» (١٩٧٦) أ.ت. ص. ١٩٠، ١٩٧-١٩٨
- ٢٨- فلورنس هو. بعد سبع سنوات: برامج الدراسات النسوية فى عام ١٩٧٠. تقرير المجلس الإستشارى القومى للتعليم النسائى (واشنطن: دار النشر الحكومية، ١٩٧٧) ص. ٣١
- ٢٩- فلورنس هو «السنوات العشر الماضية: نظرة استرجاعية نقدية» (١٩٧٩) أ.ت. ص. ٢٣٦-٢٣٧ ولتقييم إسترجاعى بعد خمس عشرة سنة أنظر إيلين كارول بوبوا وأخريات. **الدرس النسوى: بث النار فى غابات الأكاديمية.** (أوريانا: دار نشر جامعة إيلينوى، ١٩٨٥)
- ٣٠- فلورنس هو «الدرس النسوى: مدى الثورة» أ.ت. ص. ٢٨٢
- ٣١- أنيت كولوبنى «النسوى كناقذ أدبى» **البحث النقدى** ٢ (صيف ١٩٧٦) ٨٣٠
- ٣٢- ألين جاردين «الرجال فى النسوية: عطور الرجال أم رفاق الطريق؟» **التبادل النقدى** عدد خاص عن «الرجال فى النسوية» رقم ١٨ (ربيع ١٩٨٥) ٢٩
- ٣٣- زيلا ر. إيزنستين «السياسة الجنسية لليمين الجديد: فهم «أزمة الليبرالية» للثمانينيات» **العلامات** ٧ (ربيع ١٩٨٢) أعيدت طباعتها فى **النظرية النسوية: نقد الأيديولوجية.** ص. ٧٧-٩٨

هوامش الفصل الثاني عشر

علم الجمال الأسود

- ١- عن حركة الفنون السوداء أنظر كارولين فاوهر الفنون السوداء والجماليات السوداء (أتلانتا. مؤسسة العالم الأول، ١٩٨١)
- ٢- مالكولم إكس. «بيان بالأهداف والأغراض الأساسية لمنظمة الوحدة الأفرو-أمريكية» (يونيو ١٩٦٤) في الأصوات السوداء الجديدة. تحرير (إبراهيم شيبمان (نيويورك: المكتبة الأمريكية الجديدة، ١٩٧٢) ص. ٥٦٣
- ٣- هويت. فولر. «نحو علم جمال أسود» الناقد ٢٦ (إبريل، مايو ١٩٦٨)؛ أعيدت طباعتها في الكتلة الأفرو-أمريكية: مجموعة من النثر والشعر. الطبعة الثانية. محررون ريتشارد أ. لونج ويوجينيا و. كولبير (منتزة الجامعة: دار نشر جامعة ولاية نيسلفانيا، ١٩٨٥) ص. ٥٨٢. وعن دور فولر كمحرر أنظر أبي أرثر جونسون ورونالد مايري جونسون. الدعاية وعلم الجمال: السياسة الأدبية للمجلات الأفرو-أمريكية في القرن العشرين (أمهرست: دار جامعة ماساشوسيتس، ١٩٧٩) ص. ١٨٧-١٩٦
- ٤- لاري نيل. «حركة الفنون السوداء» م. م. د. مجلة الدراما ١٢ (صيف ١٩٦٨) ٢٩
- ٥- ستوكلي كارمايكل. «نحو تحرر السود» مجلة ماساشوسيتس ٧ (خريف ١٩٦٦)؛ أعيدت طباعتها في النار السوداء: مجموعة من الكتابات الأفرو-أمريكية. تحرير ليروي جونز ولاري نيل (نيويورك: ويليام مور، ١٩٦٨) ص. ١٢٨
- ٦- أنظر ليتيشيا ريس «أميري بركة» في الكتاب الأمريكيين السود: مقالات بيلوغرافية. تحرير م. توماس إنج وموريس ديرك وچاكسون ر. براير (نيويورك: سانت مارتين، ١٩٧٨) ٢: ١٢١-١٧٨
- ٧- أميري بركة. «لماذا غيرت أيديولوجيتي القومية السوداء والثورة الاشتراكية». العالم الأسود ٢٤ (يوليو ١٩٧٥) ٣٠-٤٢؛ وأميري بركة. السيرة الذاتية لليروي جونز (نيويورك: كتب فرويندليش، ١٩٨٤) ص. ٢٠٢-٣١٣
- ٨- ليروي جونز. «الصيد ليس تلك الرؤوس المعلقة على الحائط» (١٩٦٤) في البيت: مقالات اجتماعية (نيويورك: ويليام مور، ١٩٦٦) ص. ١٧٤
- ٩- ستيفن إي. هنرسون. «حركة البقاء» دراسة في الكتاب السود والثورة السوداء في أمريكا» في الكاتب الثائر في أفريقيا والولايات المتحدة بقلم مرسر كوك و س. إي. هنرسون (ماديسون. دار نشر جامعة ويسكونسن، ١٩٦٩) ص. ٦٥-١٢٩ وعلى وجه خاص ص. ٨٧، ٩٣، ١٢٤
- ١٠- ستيفن هنرسون. فهم الشعر الأسود الجديد: الكلام الأسود والموسيقى السوداء كمرجعيات شعرية (نيويورك: ويليام مور، ١٩٧٣) ص. ٤
- ١١- أديسون جايل الإبن. محرر. علم الجمال الأسود (جاردن سيتي، نيويورك. أنكور، ١٩٧١) ص. ٤
- ١٢- أديسون جايل الإبن. وضع السود. (نيويورك: هورايون، ١٩٧٠) ص. ٢٢١
- ١٣- أديسون جايل الإبن. طريق العالم الجديد: الرواية السوداء في أمريكا. (جاردن سيتي، نيويورك. دويلداي، ١٩٧٥) ص. ٣١٣

- ١٤- هارولد كروز. التمرد أم الثورة؟ (نيويورك: ويليام مارو، ١٩٦٨) ص. ٢٣
- ١٥- «هارولد كروز: مقابلة» (نيويورك ١٩٦٩) في سي. و. بيجسبي. محرر. الكاتب الأمريكي الأسود (ديلاند، فلوريدا: إيثيريت/إدواردز، ١٩٦٩) ٢٣٧-٢
- ١٦- هارولد كروز. أزمة المثقف الزنجي (نيويورك: ويليام مورو، ١٩٦٧) ص. ٤٣-٥٢٠
- ١٧- داروين ت. ترنر. «النقاد الأفرو - أمريكيين. مقدمة» في علم الجمال الأسود. ص. ٧٢
- ١٨- هوستون أ. بيكر الإبن. الأغنية السوداء الجديدة: مقالات في الأدب والثقافة الأمريكية السوداء (شارلوتفيل: دار نشر جامعة فيرجينيا، ١٩٧٢) ص. ١٦-١٧
- ١٩- هوستون أ. بيكر الإبن. رحلة العودة: قضايا في الأدب والنقد الأسود (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٠) ص. ط. اعتمد بيكر قبل ذلك على النظرية اللغوية غير البنيوية مثلما نجد في «حول نقد الأدب الأمريكي الأسود. رؤية للجماليات السوداء» في قراءة الأسود: مقالات في نقد الأدب الأفريقي والكاريبي والأمريكي الأسود. تحرير ه. أ. بيكر الإبن سلسلة الأبحاث ٤ (إثاكا: مركز أبحاث جامعة كورنيل للدراسات والأبحاث الأفريقية، ١٩٧٦) ص. ٤٨-٥٨، وهو بحث يحتوى مقالات لأديسون جايل وج سوندرز ردتج وثلاثة نقاد أجانب.
- ٢٠- تحول الناقد الثقافي اليساري واللاهوتي المسيحي الأسود الشاب كورنيل وست مثل بيكر إلى الفكر «البنيوي» في الثمانينيات. أنظر وست «أزمة المفكر الأسود» النقد الثقافي عدد ١ (خريف ١٩٨٥) ١٠٩-١٢٤ أنظر هوستون بيكر الإبن «تحولات الأجيال والنقد القريب للأدب الأفرو - أمريكي، منبر الأدب الأمريكي الأسود (شتاء ١٩٨١) ٢-٢١. وقد بسط هذه المقالة في كتابه الأيديولوجية السوداء والأدب الأفرو - أمريكي: نظرية عامية (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٤) ص. ٦٤-١١٢ وفي «العقيدة والنظرية وموسيقى البلوز» ملاحظات نحو نقد ما بعد بنيوي للأدب الأفرو - أمريكي» في العقيدة ضد النظرية في النقد الأدبي الأمريكي الأسود. تحرير جو واكسلمان وشيستر ج فونتينو (جرينود، فلوريدا: بنكفيل، ١٩٨٦) ص. ٥-٢٠
- ٢١- هنري لويس جيتس الإبن «مقدمة المحرر: كتابة (العرق) والفارق الذي تجلبه» البحث النقدي. عدد خاص عن «العرق والكتابة والإختلاف» ١٢ (خريف ١٩٨٥) ١-٢٠
- ٢٢- هنري لويس جيتس الإبن. محرر الأدب الأسود والنظرية الأدبية (نيويورك: ميثون، ١٩٨٤) ص. ٦ ثمانية من الثلاث عشرة مقالة المجموعة في هذا المجلد نشرت أصلاً في عديد خاصين من منبر الأدب الأمريكي الأسود ١٥، ٤ (١٩٨١) و١٦، ١ (١٩٨٢) تحرير ه.ل. جيتس الإبن.
- ٢٣- هنري لويس جيتس الإبن. «سواد السود نقد للعلامة وللتمرد الرامز بالعلامة» البحث النقدي ٩ (يونيو ١٩٨٣) أعيدت طباعتها في الأدب الأسود والنظرية الأدبية ص. ٢١٣. وفي الأدب الأفرو - أمريكي في القرن العشرين (نيوهيكن. دار نشر جامعة ييل، ١٩٨٤) يغير مايكل ج. كول من نظرية جيتس التناسية حول «الدلالة» ويصورها كشكل فولكلوري لا واعٍ ورحم سرى (بجانب موسيقى البلوز) للأدب الأمريكي الأسود المعاصر.
- ٢٤- «مقابلة في السجن مع أنجيلا ي. ديفيس» (أكتوبر ١٩٧٠) في جاوا في الصباح: أصوات المقاومة. تحرير أ. ي. ديفيس وآخرون (نيويورك: المكتبة الأمريكية الجديدة، ١٩٧١) ص. ١٩٨
- ٢٥- ديانا ك. لويس «رد على اللامساواة: النساء السود والعنصرية والإنحياز الجنسي، العلامات ٣ (شتاء ١٩٧٧) أعيدت طباعتها في قارئ العلامات: النساء والنوع والدرس. تحرير إلزابيث آبل وإيميلي ك. آبل (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٣) ص. ١٦٩-١٩١

- ٢٦- «بيان مجموعة نهر كومبا هي» (أبريل ١٩٧٧) في الأبوية الرأسمالية ومبرر النسوية الاشتراكية. تحرير زيلار. إيزنستاين. (نيويورك: دار العرض الشهري، ١٩٧٩) وأعيدت طباعتها في فتيات البيت: مجموعة نسوية سوداء. تحرير باربارا سميث (نيويورك: مائدة المطبخ - دار النساء الملونات، ١٩٨٣) ص. ٢٧٢ فيما يلي يشار له ف. ب.
- ٢٧- هيزل ف. كاربي «على حافة المرأة: جلد الإمبراطورية والجنس في النظرية النسوية، البحث النقدي ١٢ (خريف ١٩٨٥) ص. ٢٦٢-٢٧٧.
- ٢٨- ميشيل والاس «بحث نسوي أسود عن الأخوة النسائية». صوت القرية ٢٨ يوليو ١٩٧٥ ص. أنظر كذلك والاس. الرجل المعتز الأسود وأسطورة المرأة الخارقة (نيويورك: ديال، ١٩٧٩) ويدين الكتاب الأبوية السوداء ويفحص الأنماط المكررة للنساء السود.
- ٢٩- باربارا سميث «نحو نقد نسوي أسود» الأحوال: إثنان ١ (أكتوبر ١٩٧٧) أعيدت طباعتها في كتيب في ترومانز برج بنيويورك في داركرو سنج ثم في النقد النسوي الجديد: مقالات حول المرأة والأب والنظرية. تحرير إيلين شووالتر (نيويورك: بانثيون، ١٩٨٥) ص. ١٧٠.
- ٣٠- إيرلين ستيتسون. محررة. الأخت السوداء: شعر النساء الأمريكيات السود ١٧٤٠-١٩٨٠ (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٨٠) ص. ف.
- ٣١- أنظر مثلاً جلوريا ت. هل «الشاعرات السود من هويتلي إلى ووكر» (١٩٧٥) في جسور سوداء متينة: رؤى النساء السود في الأدب. محررات روزيان پ. بيل وبيتي ج. باركر وبيفرلي جاي شيفتال (جاردن سيتي، نيويورك: أنكور، ١٩٧٩) ص. ٦٩-٨٦: ومقالتها «إعادة كتابة الأدب الأفرو - أمريكي. حجة للكاتبات السود». المدرس الراييكالي ٦ (ديسمبر ١٩٧٧) ١٠-١٢ ثم مقالتها «تحت الأيام الحياة المدفونة وشعر أنجيلينا ولد جريمكه» في ف. ب. ص. ٧٣-٨٢.
- ٣٢- جلوريات. هل «الشاعرات الأفرو - أمريكيات مسح بيوغرافي - نقدي» في أخوات شكسبير: مقالات نسوية عن شاعرات نساء. تحرير ساندرا م. جيلبرت وسوزان جوبار (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٩) ص. ١٧٤.
- ٣٣- ديبورا إي. ماكدويل «إتجاهات جديدة للنقد النسوي الأسود». منبر الأدب الأمريكي الأسود ١٤ (١٩٨٠): أعيدت طباعتها في النقد النسوي الجديد. ص. ١٩٠-١٩٢.
- ٣٤- باربارا كريستيان. النقد النسوي الأسود: منظورات على الكاتبات السود. (نيويورك: بيرجامون، ١٩٨٥) ص. ١٤٩.
- ٣٥- توني كيد بامبارا. تصدير. الجسر الذي يدعى ظهري: كتابات النساء الراييكاليات الملونات. تحرير شيري موراجا وجلوريا أنزالدوا (ووترتاون، ماساشوستيس بيرسيفوني، ١٩٨١) ص. ح. تقدم هذه المجموعة مواداً بأقلام إثنين وعشرين من نساء العالم الثالث. أنظر كذلك المرأة الثالثة: كتابات الأقليات في الولايات المتحدة. تحرير ديكستر فيشر (بوستون. هوتون ميفلين، ١٩٨٠) وهي أول مجموعة رئيسية من أدب النساء الهنديات الأمريكيات والأفريقيات الأمريكيات والمكسيكيات الأمريكيات والآسيويات الأمريكيات. شغل فيشر منصباً تنفيذياً مهماً عام ١٩٨٠ في اتحاد اللغة الحديثة. إنظر كذلك توني كيد بامبارا. محررة. النساء السود: مجموعة. (نيويورك: المكتبة الأمريكية الحديثة، ١٩٧٧) ويضم قصائد مجموعة ومقالات وقصص قصيرة بأقلام نساء سود.
- ٣٦- أودري لورد «أنوات المعلم لن تهدم بيت المعلم» (١٩٧٩) في هذا الجسر. ص. ٩٨ وجمعت مقالات وخطب لورد من عام ١٩٧٦ إلى ١٩٨٤ في كتابها الأخت الأجنبية: مقالات وخطب (ترومانزبرج، نيويورك: داركروسنج، ١٩٨٤)

- ٣٧- أليس ووكر. بحثاً عن حدائق أمانا: نثر مرآتى (سان دييجو: هاركورت وبريس وجوفانو فيتش، ١٩٨٣) ص. ك. ل
- ٣٨- بات باركر. «الثورة: إنها ليست قريبة أو جميلة أو سريعة» (١٩٨٠) فى هذا الجسر ص. ٢٤١
- ٣٩- ماري إيفانز. محررة. كاتبات سود (١٩٥٠-١٩٨٠): تقييم نقدي (جاردن سيتى، نيويورك: أنكور، ١٩٨٤) ص. ز
- ٤٠- ورنر سولورز. «نظرية العرقية الأمريكية، الفصلية الأمريكية ٣٣ عدد ٣ (١٩٨١) ٢٨٣-٢٥٧
- ٤١- ألان والد «ثقافة الاستعمار الداخلى: منظور ماركسى» ميلوس ٨ (خريف ١٩٨١) ١٨٥-٢٧ وهو يبنى على أعمال قانون وآخرين
- ٤٢- عبد الكلمات وزملاؤه. مقدمة للدراسات الأفرو- أمريكية: كتاب كلية الشعب. الطبعة الخامسة (أوربانا: منشورات جامعة إيلينوى، ١٩٨٤) ص. ١-٢٧
- ٤٣- ديكستر فيشر. مقدمة. لغة وأدب الأقليات: نظرة استرجاعية ومنظور تحرير د. فيشر (نيويورك: إتحاد اللغة الحديثة، ١٩٧٧) ص. ٧
- ٤٤- وين شارلز ميلر «الوعى الثقافى فى مجتمع متعدد الثقافات: استعمالات الأدب» ميلوس ٨ (خريف ١٩٨١) ٢٩-٤٤
- ٤٥- «المقرر الجوهري للدراسات السوداء» وقد اعتمد فى المؤتمر السنوى الرابع للمجلس القومى للدراسات السوداء فى مارس ١٩٨٠. أنظر جيرالد ماكورتر ورونالد بيلى. «تطوير مقرر الدراسات السوداء فى الثمانينيات. أنماطه وتاريخه» الدارس الأسود ١٥ (مارس/إبريل ١٩٨٤) ١٨-٣١ ومقالة الكاتين. «ملحق لتطوير مقرر الدراسات السوداء فى الثمانينيات» الدارس الأسود ١٥ (نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٤) ٥٦-٥٨
- ٤٦- إلياس بليك الإبن وهنرى كوب. الدراسات السوداء: قضايا فى بقائها المؤسسى. تقرير لمكتب التعليم فى الولايات المتحدة (واشنطن: دار النشر الحكومية، ١٩٧٦) ص. ٧، ٩، ١٠، ١٤
- ٤٧- كارلوس أ. بروسار. «تصنيف برامج الدراسات السوداء» مجلة التعليم الزنجى ٥٣ (صيف ١٩٨٤) ٢٨٠-٢٨٧، وهذا العدد المهم بعنوان «تقييم برامج الدراسات السوداء فى التعليم العالى الأمريكى» حررته كارلين يونج رئيسة المجلس القومى للدراسات السوداء. ويحتوى على أربع عشرة مقالة عن حالة الدراسات السوداء فى أوائل الثمانينيات .
- ٤٨- هارولد كروز. «التحديات الراهنة للدراسات السوداء» عرض لكتاب مولانا (رون) كاينجا مقدمة للدراسات السوداء فى الدارس الأسود ١٥ (مايو/ يونيو ١٩٨٤) ٤٧
- ٤٩- داروين ت. ترنر وباربارا تودز. النظرية والممارسة فى تدريس أدب الأفرو- أمريكيين (أوربانا: المجلس القومى لمدرسى الإنجليزية، ١٩٧١) ص. ١١-١٢
- ٥٠- داروين ت. ترنر «تدريس الأدب الأفرو- أمريكى» الإنجليزية فى الكلية ٣١ (أبريل ١٩٧٠)؛ أعيدت طباعتها فى منظورات جديدة فى الدراسات السوداء تحرير جون و. بليسنجيم (أوربانا: دار نشر جامعة إيلينوى ١٩٧١) ص. ١٨٦-١٨٧. ولتركيز مشابه على النواحي الشكلية أنظر جورج إى. كنت. «الأثر العرقى فى الأدب الأمريكى» فى أصوات سوداء: مجموعة من الأدب الأفرو- أمريكى. تحرير إبراهيم شاپمان (نيويورك: المكتبة الأمريكية الجديدة، ١٩٦٨) ص. ٦٩١-٦٩٧؛ والمقدمة البرنامجية لكتاب الأدب الأفرو- أمريكى: بناء التعليم. تحرير ديكستر فيش وروبرت ب. ستيتو (نيويورك: إتحاد اللغة الحديثة، ١٩٧٩) ص. ١-٦ وهو يقدم مقالات «شكلىة» بأقلام ستيتو وجيتس وغيرهم. ويوصى كنت وترنر

وستبتو وبيكر وجيتس وكريستيان وماكدويل وغيرهم بإتباع أسلوب التحليل النصي الدقيق مما يوجد استمرارية من الستينيات إلى الثمانينيات.

٥١- جلوريات. هل وباربارا سميث. «مقدمة. سياسة دراسات النساء السود». لكن بعضنا شجعان: دراسات النساء السود. تحرير ج. ت. هل وباتر يشيا بيل سكوت وب. سميث (أولد ويستبري، نيويورك. دار نشر النسوية، ١٩٨٢) ص. ١، وعن وضع دراسات النساء السود في السبعينيات أنظر ماريلين ج. بوكسر. «لأجل وحول النساء. نظرية وممارسة دراسات النساء في الولايات المتحدة، العلامات ٧ (ربيع ١٩٨٢) وأعيدت طباعتها في النظرية النسوية: نقد للأيديولوجية. تحرير نانزل أو. كيوهاني وميشيل ز. روزالدو وباربارا سي. جليبي (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٢) ص. ٢٥٢-٢٥٦.

الفصل الثالث عشر

النقد اليساري من الستينيات إلى الثمانينيات

- ١- إروين أنجر. الحركة: تاريخ اليسار الجديد الأمريكي ١٩٥٩-١٩٧٢ (نيويورك: دوروميد، ١٩٧٤) ص. ١١٥. ويذكر إدوارد ج. چاكوبس الابن في كتابه اليسار الجديد في أمريكا: من الإصلاح إلى الثورة ١٩٥٦-١٩٧٠ (ستانفورد دار نشر مؤسسة هوفر، ١٩٧٤) عدد فروع ط. م. د. عام ١٩٦٨ على أنه ثلاثمائة وعدد الأعضاء خمسة وثلاثون ألفاً كما يقدر أن ستة آلاف عضو كانوا يدفعون الرسوم (ص. ٢٠٨)
- ٢- ستانلى أرونوفيتش. «عندما كان اليسار الجديد جديداً» في الستينيات بدون إعتذار. تحرير سونيا سايريز وآخرون (مينيا بوليس؛ دار نشر جامعة مينيسوتا، ١٩٨٤) ص. ٢٦-٢٩
- ٣- ويليام فيليبس. نظرة متحيزة: خمس عقود من الحياة الأدبية (نيويورك: ستاين وداى، ١٩٨١) ص. ١٨
- ٤- فيليب راف. «ما هو وأين يقع اليسار الجديد؟» (١٩٧٢) في كتابه مقال في الأنث والسياسة ١٩٧٢-١٩٧٢. وتحرير أرابل ج. بورتر وأندرو ج. ديوسين (بوستون: هوتون ميفلين، ١٩٧٨) ص. ٣٥٢
- ٥- إرفنج هو. هامش الأمل: سيرة ذاتية فكرية (نيويورك: هاركورت وبريس وجوفانو فينش، ١٩٨٢) ص. ٣٠٩. أخرج الفوضوى الشاب ريتشارد كوستيلانيتز نقداً لأدعاً لهو في «مخاطر وتهافت الراديكالية الديمقراطية» سالما جوندى عدد ٢ (ربيع ١٩٦٧) ٤٤-٦٠. أنظر كذلك المقدمة والتصدير لكتاب ما وراء اليسار واليمين: الفكر الراديكالى لعصرنا. تحرير ريتشارد كوستيلانيتز (نيويورك: مورو، ١٩٦٨) ص. م - ٤١
- ٦- إيلين شريكر «الجيل المفقود. الأكاديميون والحزب الشيوعى من الكساد إلى الحرب الباردة» الإنسانية في المجتمع. عدد خاص من «الماركسيون والجامعة» ٦ (ربيع وصيف ١٩٨٣) ١٣٩
- ٧- ريتشارد أومان. الإنجليزية في أمريكا: نظرة راديكالية للمهنة (نيويورك: دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٧٦) ص. هـ. أنظر كذلك ريتشارد أومان «الإنجليزية في أمريكا. بعد عشر سنوات» نشرة أقسام الإنجليزية بالجامعات. عدد ٨٢ (شتاء ١٩٨٥) ١١-١٧
- ٨- لويس كامپ. «فضيحة الدراسات الأدبية» مجلة هاريز: ديسمبر ١٩٦٧، ص. ٩٠ فيما يلى يشار له ف. د.أ. وعن نظرية وممارسة التحليل المؤسسى أنظر العمل المثير للتدبر لبيتر أوفه هوهندال الناقد الماركسى المولود فى ألمانيا والدارس فى أمريكا. وقد جمع ونقح سبعة من مقالاته التى كتبت فى السبعينيات فى كتاب مؤسسة النقد (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨٢) وفى وقت لاحق جمع هوهندال الأعمال المهمة التى كتبها تالكوت بارسونز ويورجن هابرماس وأنتونيو جرامسى ولويس ألتوسير وبيتر بورجر حول عملية إضفاء الطابع المؤسسى فى «ما وراء جماليات الإستقبال» ترجمة فيليب بروستر النقد الألمانى الجديد عدد ٢٨ (شتاء ١٩٨٣) ١٠٨-١٤٦
- ٩- لويس كامپ. «المشكلة فى الأدب...» التغيير ٢ (مايو/يونيو ١٩٧٠) ٢٨-٢٩ فيما يلى يشار له م. أ.
- ١٠- لويس كامپ. «ملاحظات نحو ثقافة راديكالية» اليسار الجديد: مجموعة مقالات. تحرير بريسيل لونج (بوستون. بورتر سارجنت، ١٩٦٩) ص. ٤٢٤
- ١١- پول لاوتر. «المجتمع والمهنة ١٩٥٨-١٩٨٣» منشورات إتحاد اللغة الحديث ٩٩ (مايو ١٩٨٤) ٤١٧

- ١٢- بروس فرانكلين. «تدريس الأدب في الأكاديميات العليا في الإمبراطورية، الإنجليزية في الجامعة عدد خاص بعنوان «كتيبة من اليسار» ٣١ (مارس ١٩٧٠) أعيدت طباعتها في سياسة الأدب مقالات منشقة حول تدريس الإنجليزية. تحرير لويس كامب وويل لوتر (نيويورك بانثيون، ١٩٧٠، ١٩٧٢) ص. ١١٠-١١١
- ١٣- فريدريك جيمسون. الماركسية والشكل: نظريات الأدب الجدل في القرن العشرين (برينستون دار نشر جامعة برينستون، ١٩٧١) ص. ط
- ١٤- جيفري ل. سامونز. علم الاجتماع الأدبي والنقد التطبيقي: بحث (بلومنجتون دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٧) ص. ٤
- ١٥- فريدريك جيمسون. اللاوعي السياسي: القص كعمل رمزي إجتماعي (إثاكا دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨١) ص. ٣٥. أنظر أيضاً جيمسون. «الماركسية والتاريخية، التاريخ الأدبي الجديد ١١ (خريف ١٩٧٩) ٤١-٤٣
- ١٦- جيرالد جراف. «تدريس الإنسانيات» مجلة بارتيزان. عدد العيد الثلاثين ٥١، أعداد ٤ و ١ (١٩٨٤) و ١٩٨٥ (٨٥١).
- ١٧- أنظر جيرالد جراف. «الجامعة ومنع الثقافة» في النقد في الجامعة. تحرير جراف وريچينالد جيبونز. الفصلية الثلاثية. سلسلة النقد (الثقافة رقم ١ «إيفانستون دراسة جامعة نورث ويسترن، ١٩٨٥) ص. ٦٢-٨٢. عمل جراف يعبر عن النقد السياسي المؤلف في فترة ما بعد فيتنام في أنه يشكك في التفرقة التقليدية بين «اليمن» و «اليسار» في الأمور المتصلة بالسياسة والثقافة. ومما لا شك فيه أن المطلوب هو اصطلاح جديد أو طريقة جديدة لتصوير خطوط التحيزات السياسية.
- ١٨- فرانك لينتريشيا. النقد والتغير الاجتماعي (شيكاغو - دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٣) ص. ٧.
- ١٩- و. ج. ت. ميتشيل «مقدمة المحرر» البحث النقدي. عدد خاص حول «سياسات التفسير» ٩ (سبتمبر ١٩٨٢) ص. ج ويحتوي هذا العدد علي مقالات كتبها ضمن آخرين بوث وفيش وهيرش وكريستيفا وسعيد وسبيفاك وهوايت. أنظر كذلك ميتشيل. محرراً. ضد النظرية: الدراسات الأدبية والبهرجماتية الجديدة. (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٥) وهو مجموعة من اثنتي عشرة مقالة نشرت في مجلة البحث النقدي بين عامي ١٩٨٢، ١٩٨٧ حول وضع «النظرية» المختلف عليه وطبيعتها.
- ٢٠- مايكل ريان. الماركسية والتفكيكية: توضيح نقدي (بالتي مور دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٨٢) ص. ١١٤
- ٢١- باربارا فولبي «سياسات التفكيكية». في البلاغة والشكل: التفكيكية في بيل. تحرير روبرت كون ديفيس ورونالد شلايفر (نورمان. دار نشر جامعة أوكلاهوما، ١٩٨٥) ص. ١١٢-١١٤
- ٢٢- ستيفن جرينبلات. صياغة النهضة لذاتها: من مور إلى شكسبير. (شيكاغو دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٠) ص. ٢٥٦
- ٢٣- ستيفن جرينبلات. تصدير. الحكاية الرمزية والتصوير. أبحاث مختارة من المعهد الإنجليزي ١٩٧٩-١٩٨٠ تحرير س. ج. جرينبلات (بالتي مور دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٨١) ص. م. ، وصياغة النهضة لذاتها ص. ٢٢٧-٢٢٨. وضعت الخطوط الرئيسية لمحاولات مشابهة لتجديد النقد الاجتماعي التاريخي في الدراسات التاريخية والنقد الأدبي. تحرير جيروم ج. ماجان (ماديسون. دار نشر جامعة ويسكونسن، ١٩٨٥) الذي يحتوي على اثنتي عشرة مقالة لكتاب مختلفين. وخلال منتصف الثمانينيات كانت أعمال جرينبلات وماجان ونقاد آخرين متنوعين توصف ب «التاريخية الجديدة».

- ٢٤- إدوارد سعيد. «تأملات في النقد الأدبي اليساري» (١٩٧٩) في **العالم والنص والناقد** (كامبريدج : دار نشر جامعة هارفارد، ١٩٨٢) ص. ٥٩ -ويجمع الكتاب بتنقيح بسيط إثنتى عشرة مقالة نشرت بين عامى ١٩٦٩ و ١٩٨٢. فيما يلى يشار له ع.ن.ن .
- ٢٥- بول أ. بوييه. «المفكرون المتحاربون ميشيل فوكوه وتحليلات القوة» **الجوهر**. أعداد ٣٨/٣٧ (١٩٨٢) ٤٦.
- ٢٦- كاثرين جالاجر. «السياسة والمهنة والناقد» **بياكريتكس**. ١٥ (صيف ١٩٨٥) ٢٨
- ٢٧- إدوارد و. سعيد. **الإستشراق** (نيويورك . پانثيون، ١٩٧٨) ص ٢٤٠، ٢٢٧-٢٢٨ ، و «إعادة تأمل في الإستشراق» **النقد الثقافى** عدد ١ (خريف ١٩٨٥)
- ٢٨- إدوارد و. سعيد. «مستقبل النقد» **ملحوظات أدبية حديثة** ٩٩ (سبتمبر ١٩٨٤) ٩٥٦
- ٢٩- جون برنكمان. «مقولات عن الماركسية الثقافية» **النص الاجتماعى** ٢ (الربيع / الصيف ١٩٨٢) ٢٠
- ٣٠- فريدريك جيمسون. «مقابلة» **بياكريتكس** ١٢ (خريف ١٩٨٢) ٨٩. أنظر كذلك فريدريك جيمسون. «الماركسية والتدريس» **العلم السياسى الجديد** أرقام ٢-٣ (١٩٧٩-٨٠) ٣١-٣٦
- ٣١- روبرت شولز. **القوة النصية : النظرية الأدبية وتدريس الإنجليزية** (نيوهيفن . دار نشر جامعة ييل ، ١٩٨٥) ص. ١٦-١٧
- ٣٢- المحررون. «عرض». **النقد الثقافى** رقم ١ (خريف ١٩٨٥) ٦ ، أنظر أيضاً **الأعمال والأيام** (أسست عام ١٩٦٩) ولا سيما العدد الخامس الذى نشر فى ربيع ١٩٨٥ ويركز على النقد الثقافى.
- ٣٣- تيرى إيجلتون. **النظرية النقدية : مقدمة** (مينيا بوليس: دار نشر جامعة مينيسوتا ، ١٩٨٢) ص. ٢٠٥
- ٣٤- مايكل ريان. «الدراسات الثقافية - نقد». أشكر الأستاذ ريان لإعطائه نسخة من هذه المقالة مقدماً لى. ولنقد لريموند ويليامز وتيرى إيجلتون أنظر كاثرين جالاجر. «المادية الجديدة فى الجماليات الماركسية» **النظرية والمجتمع** ٩ (ربيع ١٩٨٠) ٦٢٣-٦٤٦. وعن علاقة إيجلتون بويليامز أنظر أندرو مارتين وباتريس بيترو. «مقابلة مع تيرى إيجلتون» **النص الاجتماعى** الأعداد ١٣/١٤ (شتاء / ربيع ١٩٨٦) ص. ٨٣-٩٩
- ٣٥- لمقدمة حول خمسة نماذج ماركسية متنافسة للأدب أنظر ديفيد فورجاتس «النظريات الأدبية الماركسية». **النظرية الأدبية الحديثة: مقدمة مقارنة**. تحرير آن جيفرسون وديفيد روبى (توتوا، نيو جيرس. بارنس ونوبل ١٩٨٢) ص. ١٢٩-١٦٧
- ٣٦- تقدم أعمال المنظره الأدبية الليبرالية- اليسارية باربارا هرنستين سميث الحجج المقنعة للغاية حول الطبيعة الزائلة فى نهاية المطاف لكل القيمة الأدبية والتقييم. أنظر مقالاتها. «طوارئ القيمة» **البحث النقدى** عدد خاص حول «الأنساق المعبرة فى الأدب» ١٠ (سبتمبر ١٩٨٢) ١-٣٥ .

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام	ك مادهو بانيكار	ت أحمد فؤاد بليغ
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	ت شوقي حلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	انحا كارييتكوفا	ت أحمد الحصرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندروس حوى	ت محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت محمد معتصم وعد الجليل الأردى وعمر حلى
١١- مختارات	فيسوفا شيمبوريسكا	ت هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براويستون وايرين فرانك	ت أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت حسن المودر
١٥- الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثنية السوداء	مارتن برنال	ت بلشراف أحمد عثمان
١٧- مختارات	فيليب لاركين	ت محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	جوزيف سفيريس	ت نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج ج كراوثر	ت يمنى طريف الحولى / بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت ماجدة العناني
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارنر	ت بكر عباس
٢٥- مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت نجه
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	ت مى أنوسه
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب كارس	ت بدر الدين
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك مادهو بانيكار	ت أحمد فؤاد بليغ
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت عبد الستار الخلوحي / عبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روس	ت مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	آ ج هوبكنز	ت أحمد فؤاد بليغ
٣٤- الرواية العربية	روجر آل	ت حصّة إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحداثة	بول ب ديكسون	ت خليل كلفت

٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت - حياة جاسم محمد
٣٧- واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت - جمال عبد الرحيم
٣٨- نقد الحداثة	ألن تورين	ت - أنور مغيث
٣٩- الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت - منيرة كروان
٤٠- قصائد حب	آن سكستون	ت - محمد عيد إبراهيم
٤١- ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت - عاطف أحمد / إبراهيم قحى / محمود ماجد
٤٢- عالم ماك	بنجامين بارير	ت - أحمد محمود
٤٣- اللهب المزدوج	أوكتافيو ياث	ت - المهدي أخريف
٤٤- بعد عدة أصياف	الدوس هكسلي	ت - مارلين تادرس
٤٥- التراث المغفور	روبرت ج دنيا - جون ف آ فاين	ت - أحمد محمود
٤٦- عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت - محمود السيد على
٤٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت - مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨- حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت - ماهر جويجاتي
٤٩- الإسلام في البلقان	هـ . ت . نوريس	ت - عبد الوهاب علوب
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن التشيخ	ت - محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١- مسار الرواية الإسنانو أمريكية	داريو بيانوبيا وخ م بينياليستى	ت - محمد أبو العطا
٥٢- العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن ج	ت - لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣- الدراما والتعليم	روجسيفيتز وروجر بيل	
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح	أ ف ألنجنون	ت - مرسى سعد الدين
٥٥- ما وراء العلم	ج مايكل والتون	ت - محسن مصيلحى
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (١)	چون بولكنجهوم	ت - على يوسف على
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت - محمود على مكى
٥٨- مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت - محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٩- المحبرة	فديريكو غرسية لوركا	ت - محمد أبو العطا
٦٠- التصميم والشكل	كارلوس مونييث	ت - السيد السيد سهيم
٦١- موسوعة علم الإنسان	جوهانز ايتين	ت - صبرى محمد عبد الغنى
٦٢- لذّة النصّ	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف محمد الجوهري
٦٣- تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رولان بارت	ت - محمد خير البقاعى
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)	رينيه ويليك	ت - مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى	آلان وود	ت - رمسيس عوض .
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية	برتراند راسل	ت - رمسيس عوض
٦٧- مختارات	أنطونيو جالا	ت - عبد اللطيف عبد الحليم
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى	فرناندو بيسوا	ت - المهدي أخريف
٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	فالنتين راسبوتين	ت - أشرف الصباغ
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	عبد الرشيد إبراهيم	ت - أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى	أوخينيو تشانج رودريجت	ت - عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
	داريو فو	ت - حسين محمود

٧٢-	السياسى العجوز	ت س إليوت	ت هؤاد محلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	جين ب توميكنز	ت حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والممالك فى مصر	ل ا سيمينوفا	ت حسن بيومى
٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الألبى الحديث ج ٢	رينيه ويليك	ت محاهد عبد المعهم مجاهد
٧٨-	العولة . النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبىنسكى	ت سعيد العامى وناصر خلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أوبامونو	ت محمود السيد على
٨٣-	مختارات	غوتفريد بن	ت خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت عبد الحميد شبيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل	جمال مير صادقى	ت أحمد فتحى يوسف سنا
٨٧-	نون والقلم	جلال آل أحمد	ت ماجدة العباى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	حلال آل أحمد	ت إبراهيم الدسوقي سنا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت أحمد زايد ومحمد محى الدين
٩٠-	وسم السيف	ميجل دى ترياتس	ت محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح		
	الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت عبد الوهاب علوب
٩٤-	الحب الأول والصحة	صمويل بيكيت	ت فورية العثمانوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطويو بويرو بايخو	ت سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت إدوار الحراط
٩٧-	هوية فرنسا مج ١	فرنان برودل	ت بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت أشرف الصبأع
٩٩-	تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولة	بول هيرست وحراهم تومبسون	ت إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آباء	عبد الوهاب المؤدب	ت محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	د ماريا خيسوس روبيرامتى	ت د أشرف على دعور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأتليسي	مجموعة من النقاد	ت . محمود على مكي
١٠٩- حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت . هاشم أحمد محمد
١١٠- النساء فى العالم التامى	حسنة بيجوم	ت . منى قطان
١١١- المرأة والجريمة	فرانسييس هيندسون	ت . ريهام حسين إبراهيم
١١٢- الاحتجاج الهادئ	آرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	ت . أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كوحى وسكان المستقع	وول شوينكا	ت . نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمىة رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية تنفيق)	سيثيا نلسون	ت . نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت . منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت . ليس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت . بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت . نخبة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت . محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت . منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	ننيل الكسندر وفنابولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الحجر الكاذب	چون جراى	ت . أحمد فؤاد بليغ
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديقى	ت . سمحه الخولى
١٢٦- فعل القراءة	فولفانج إيسر	ت . عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب	صفاء فتحي	ت . بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت . أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت . محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	آندريه جوندرا فرانك	ت . شوقى جلال
١٣١- مصر القيمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت . لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولة	مايك فيذرستون	ت . عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا	طارق على	ت . طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج كيمب	ت . أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت س إليوت	ت س إليوت	ت . ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت . سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت . كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيقلينا تارونى	ت . وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأبونيس	عاطف فضول	ت . أسامة إسبر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت . أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت . نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية تاريخ ودليل	أ م فورستر	ت . حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت . عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت . سلامة محمد سليمان

- ١٤٥- موت أرتيميو كروث كارلوس فوينتس ت - أحمد حسان
- ١٤٦- الورقة الحمراء ميجيل دى ليبس ت - على عبدالرؤوف البمنى
- ١٤٧- خطبة الإدانة الطويلة تانكريد دورست ت - عبدالغفار مكاوى
- ١٤٨- القصة القصيرة (النظرية والتقنية) إنريكي أندرسون إمبرت ت - على إبراهيم على منوفى
- ١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأنونيس عاطف فضول ت - أسامة إسبر
- ١٥٠- التجربة الإغريقية روبرت ج ليتمان ت - ميرة كروان
- ١٥١- هوية فرنسا مج ٢ ، ج ١ فرنان برودل ت - بشير السباعى
- ١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى نخبة من الكتاب ت - محمد محمد الخطابى
- ١٥٣- غرام الفراعنة فيولين فاتويك ت - فاطمة عبدالله محمود
- ١٥٤- مدرسة فرانكفورت فيل سليتر ت - خليل كلمت
- ١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر نخبة من الشعراء ت - أحمد مرسى
- ١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو ت - مى التمسانى
- ١٥٧- خسرو وشيرين النظامى الكنجى ت - عبدالعزيز بقوش
- ١٥٨- هوية فرنسا مج ٢ ، ج ٢ فرنان برودل ت - بشير السباعى
- ١٥٩- الإيديولوجية ديفيد هوكس ت - إبراهيم فتحى
- ١٦٠- آلة الطبيعة بول إيرليش ت - حسين بيومى
- ١٦١- من المسرح الإسباني اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا ت - زيدان عبداللطيم زيدان
- ١٦٢- تاريخ الكنيسة يوحنا الآسيوى ت - صلاح عبدالعزيز محسوب
- ١٦٣- موسوعة علم الاجتماع جوردن مارشال ت - مجموعة من المترجمين
- ١٦٤- شامبوليون (حياة من نور) جان لاکوتير ت - نبيل سعد
- ١٦٥- حكايات الثعلب أ ن أفانا سيفا ت - سهير المصادفة
- ١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل يشعياهو ليتمان ت - محمد محمود أبو عدير
- ١٦٧- فى عالم طاغور رابندرانات طاغور ت - شكرى محمد عياد
- ١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة مجموعة من المؤلفين ت - شكرى محمد عياد
- ١٦٩- إبداعات أدبية مجموعة من المبدعين ت - شكرى محمد عياد
- ١٧٠- الطريق ميغيل دليبيس ت - سام ياسين رشيد
- ١٧١- وضع حد فرانك بيجو ت - هدى حسين
- ١٧٢- حجر الشمس مختارات ت - محمد محمد الخطابى
- ١٧٣- معنى الجمال ولترت ستيس ت - إمام عبد الفتاح إمام
- ١٧٤- صناعة الثقافة السوداء ايليس كاشمور ت - أحمد محمود
- ١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية لورينزو فيلشس ت - وجيه سمعان عبد المسيح
- ١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية توم تيتنبرج ت - جلال البنا
- ١٧٧- أنطون تشيخوف هنرى تروايا ت - حصه إبراهيم المنيف
- ١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث نخبة من الشعراء ت - محمد حمدى إبراهيم
- ١٧٩- حكايات أيسوب أيسوب ت - إمام عبد الفتاح إمام
- ١٨٠- قصة جاويد إسماعيل فصيح ت - سليم عبد الأمير حمدان
- ١٨١- النقد الأدبى الأمريكى فنسنت ب ليتش ت - محمد يحيى
- ١٨٢- العنف والنبوة وب بيتس ت - ياسين طه حافظ
- ١٨٣- أسفار العهد القديم توماس ل تومسون ت - عبدالوهاب علوب

(نحت الطبع)

الإسلام فى السودان	الجانب الدينى للفلسفة
العربى فى الأدب الإسرائيلى	الولاية
ضحايا التنمية	جان كوكتو على شاشة السينما
المسرح الإشباني فى القرن السابع عشر	الأرضة
فن الرواية	العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
ما بعد المعلومات	تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	الكلام رأسمال
المهلة الأخيرة	محاورات كونفوشيوس
الهولوية تصنع علماً جديداً	رحلة إبراهيم بك
مختارات من النقد الأنجلو - أمريكى	قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان
موت الأدب	شتاء ٨٤
عن الذباب والفئران والبشر	الشعر والشاعرية
العولة والتحرير	ديوان شمس
علم اجتماع العلوم	عامل المنجم
سحر مصر	مصر أرض الوادى
	الدراقيل أو الجيل الجديد



American Literary Criticism

From the Thirties to the Eighties

VINCENT B. LEITCH

يتسم هذا العمل بالجمع بين سعة الإحاطة الموسوعية والتعمق المدقق في دراسته لحركات ومدارس ومذاهب ونظريات النقد الأدبي في أمريكا منذ العقد الثاني من القرن العشرين وحتى أواسط الثمانينيات من القرن نفسه . وإذا كان الكاتب يركز على الوسط النقدي الأمريكي في الجامعات والمعاهد والمحافل الأدبية والفكرية والدوريات ودور النشر ، إلا أنه يقدم لنا في نفس الوقت صورة كاملة للمدارس والنظريات النقدية التي يتعرض لها مسترجعاً ومتتبِعاً أحوالها وخلفياتها وتوابعها الفلسفية الفكرية سواء في أوروبا (وهو الغالب الأعم) أو في أمريكا ، وموضحاً لتفاعلاتها مع الأدب الأمريكي ومؤسساته النقدية .

والكتاب ذو فائدة جمة لدارس الأدب والنقد وللقارئ المثقف بوجه عام ؛ لأنه يرسم خريطة واضحة المعالم تفسر أبعاد ومضامين شتى المدارس والنظريات النقدية التي تضطرم بمفاهيمها ومصطلحاتها في الحياة الثقافية في الغرب والشرق كذلك . وإذا كان القارئ المثقف سيجد فيه وفرة المعلومات الموضحة والمفسرة لما يسمع عنه من مدارس الأدب عليه في مفاهيم ونظريات نقدية فإن القارئ الدارس سيجد فيه كذلك بغيته في الدقيق والنقد الموضوعي للعديد من مدارس النظرية الأدبية التي أصبحت الآن اهتمام ودرس الباحثين في الأدب والنقد .